FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA
Año 4 | Número 16 | abril-junio 2016 | Bs. 20

Revista cultural

PIEDRA de agua

JAWIR QALA / RUMIWAKU / ITA-I

Dossier:
Enrique Arnal

Ricardo Jaimes Freyre:
El mundo de Cervantes
y el de Don Quijote

Artes visuales
Nadia Callaú

Ecos medievales en la
iconografía de las sirenas
andinas virreinales
Margarita Vila Da Vila

ESTEREOCOMPARADORES

Muestra de Natalia Gonzales Requena

El Museo Nacional de Arte, presenta la muestra: ESTEREOCOMPARADORES, de la artista Natalia González Requena, quien al referirse a la exposición explica: "Estereocomparador; instrumento de observación astronómica utilizado para encontrar diferencias entre dos fotografías del cielo. Como apropiación de este término, Estereocomparador, es tanto una manifestación estética como una estrategia para desarrollar, de primera mano, un periodo de dibujo. Las obras se presentan como relaciones binarias; por nombrar algunas instancias aparentes en esta exposición: canales versus mecanismos, impreso versus digital, autocrático versus alográfico, desecho versus reuso, imagen versus secuencia, imagen versus texto".

En su arte González Requena considera lo temporal y lo espacial desde una noción extendida de dibujo. A través de interacciones con objetos, proyecciones y cuerpos en desplazamiento, aplica diversos métodos de dibujo que incluyen instalaciones, video performances y dibujos sobre papel.

Natalia González Requena es una artista boliviana que reside actualmente entre Santa Cruz, Bolivia y Pittsburgh, Pensilvania, EE.UU. Obtuvo una maestría en Bellas Artes en el Maryland Institute College of Art de Baltimore, Maryland (2011). Antes de esto, ella obtuvo la licenciatura en Bellas Artes en la Universidad Católica de Chile, en Santiago (2002). Ha participado en numerosas exposiciones en Santa Cruz, La Paz, Sucre, Cochabamba, Santiago, Buenos Aires, Baltimore, Glen Echo, Pittsburgh y Washington DC; exposiciones individuales en el Centro Cultural Santa Cruz, Bolivia (2012), FLEX en Atlas, proyecto de la galería móvil FLEX, Washington, DC (2013), instalación en fábrica, colchón Factory Museum, Pittsburgh, PA (2011), y VI Bienal SIART, La Paz, Bolivia (2009). Sus premios y residencias otorgadas incluyen el Museo Mattress Factory de residencia arte, Pittsburgh, PA. (2011), Colegio Santa María de residencias artísticas, St. de María City, MD (2013), premio XVIII Bienal de Santa Cruz, Bolivia (2012), y el Premio Especial ExpresArte, La Paz, Bolivia (2014).

La muestra permanecerá abierta al público de manera gratuita, en instalaciones del Museo Nacional de Arte (calle Comercio y Socabaya) desde el 17 de junio, hasta el 17 de julio del año en curso.

BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Marcelo Zabalaga Estrada
Presidente a.i.

Sergio Velarde Vera
Vicepresidente

Abraham Pérez Alandia
Director

Álvaro Rodríguez Rojas
Director

Ronald Polo Rivero
Director

Luis Baudoin Olea
Director

Carlos Alberto Colodro López
Gerente General a.i.

FUNDACIÓN CULTURAL DEL
BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Cergio Prudencio Bilbao
Presidente

Susana Bejarano Auad
Vicepresidenta

Homero Carvalho Oliva
Consejero

Ignacio Mendoza Pizarro
Consejero

Esteban Ticona Alejo
Consejero

Natalia Campero Romero
Consejera

Benedicto Wilcarani Villca
Consejero

CENTROS CULTURALES

Marco Antonio Peñaloza Bretel
Director del Archivo y Biblioteca
Nacionales de Bolivia

Mario Linares Urioste
Director de la Casa de la Libertad

Rubén Ruíz Ortíz
Director de la Casa Nacional de Moneda

Elvira Espejo Ayca
Directora del Museo Nacional de
Etnografía y Folklore

José Bedoya Sáenz
Director del Museo Nacional de Arte

Marcelo Alcón Gómez
Director del Centro de la Cultura Plurinacional

PIEDRA de agua

JAWIR QALA / RUMI WAKU / ITA-I

Año 4 | Número 16 | La Paz, Bolivia
abril - junio de 2016

PIEDRA de agua

Piedra de agua es una publicación trimestral de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB).

Consejo editor: Natalia Campero, Esteban Ticona.

Responsable: Benjamín Chávez.

Diseño y diagramación: Oliver Guzmán C.

Depósito legal: 4-3-41-13 P.O.

E-mail: revistapiedradeagua@gmail.com

Colaboradores de este número: Matías Arnal, Ximena Arnal, Elías Blanco, Nadia Callaú, Gary Daher, Teresa Gisbert, Juan Andrés Palacios, Julia Peredo, Pedro Querejazu, Carla Salazar, Armando Soriano, Leonor Valdivia, Margarita Vila.

Fotografías: Matías Arnal, Archivo CEDOAL, IEB, IIL, FITAZ, Nadia Callaú, Juan Andrés Palacios, Margarita Vila.

Tapa: Enrique Arnal / Gallos / 1992
Técnica mixta sobre papel / 67 x 72 cm
Colección privada

Piedra de agua no necesariamente comparte las opiniones de sus colaboradores, ni está obligada a publicar colaboraciones no solicitadas.

Suscripciones y venta de números anteriores: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Calle Ingavi Nº 1005 esq. Yanacocha.

Ventas LA PAZ: Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. Calle Ingavi esquina Yanacocha Nº 1005 / Tienda del Museo Nacional de Arte. Calle Comercio esq. Socabaya / Tienda del Museo Nacional de Etnografía y Folklore MUSEF. Calle Ingavi Nº 916 esq. Jenaro Sanjinés / **SANTA CRUZ:** Centro de la Cultura Plurinacional de Santa Cruz. Calle René Moreno Nº 369 / **SUCRE:** Archivo y Biblioteca Nacionales. Calle Dalence Nº 4 / **POTOSÍ:** Casa Nacional de Moneda. Calle Ayacucho s/n.

imprenta digital FCBCB

EDITORIAL

La obra del destacado artista Enrique Arnal (1932 – 2016), un referente de la pintura boliviana, es el tema elegido para el dossier de la presente edición de *Piedra de agua.* Una merecida valoración de su arte desde las páginas de la revista. Por ello, publicamos varias miradas de historiadores, críticos de arte y escritores, así como un sentido homenaje especialmente escrito para este número por su hija, la narradora Ximena Arnal Frank.

Nuestra sección de literatura presenta un desconocido texto crítico del poeta modernista Ricardo Jaimes Freyre, recientemente redescubierto por Ana Rebeca Prada, Omar Rocha Velasco y otros investigadores quienes acaban de publicar, en dos tomos editados por el Instituto de Estudios Bolivianos y el Instituto de Investigaciones Literarias de la UMSA, *La Prosa de Jaimes Freyre.* Se trata de un texto que versa sobre Miguel de Cervantes Saavedra, de quien, como es por todos conocido, en este año se recuerda el IV centenario de su fallecimiento.

Luego, en un acápite dedicado al teatro, la joven escritora cochabambina Julia Peredo nos presenta Escrituras (in)necesarias: Dramaturgia femenina boliviana contemporánea. Un texto presentado con motivo del más reciente Festival Internacional de Teatro de La Paz.

Como es ya habitual, la sección dedicada a las artes visuales, El Gran Vidrio –así denominada en homenaje a una de las obras capitales de Marcel Duchamp– por su curadora Leonor Valdivia, nos muestra en esta oportunidad la obra de la artista Nadia Callaú.

Páginas después, en ese mismo ámbito artístico, la reconocida historiadora de arte Margarita Vila Da Vila, comparte con los lectores de la revista, una extensa y erudita conferencia dictada en las universidades japonesas de Tokio, Nagasaki y Osaka: Ecos medievales en la iconografía de las sirenas andinas virreinales. Texto que por su extensión será publicado en dos ediciones consecutivas de *Piedra de agua.*

Un diálogo con el talentoso músico, director y compositor Juan Andrés Palacios nos permite dar un vistazo, tanto a su trabajo, como a la actividad musical de fusión que actualmente se desarrolla en la ciudad de La Paz.

Mirar, oír, leer, sección dedicada a reseñar lo más reciente y destacado de la producción artística de nuestro medio se ocupa del último poemario de Vilma Tapia Anaya y de la publicación de El Pacto, obra de teatro de la dramaturga Camila Urioste.

Finalmente, nuestra página de Muro, así como otras páginas que aparecen a lo largo de la revista, informa acerca de publicaciones y actividades encaradas por la FCBCB y los Centros Culturales que de ella dependen. Esperamos que disfruten de esta decimo sexta edición de *Piedra de agua.*

INDICE

LITERATURA

El mundo de Cervantes y el de Don Quijote
Ricardo Jaimes Freyre 26

TEATRO

Escrituras (in)necesarias: Dramaturgia femenina boliviana contemporánea
Julia Peredo 31

ARTES VISUALES

El gran vidrio:
Nadia Callaú 36

ARTE

Ecos medievales en la iconografía de las sirenas andinas virreinales
Margarita Vila Da Vila 40

MÚSICA

Ver las cosas con otra perspectiva
Juan Andrés Palacios 50

MIRAR, OÍR, LEER

56

MURO

60

DOSSIER

6 Enrique Arnal

8 ¿Quién fue Enrique Arnal?
Elías Blanco Mamani

10 El tránsito de un coloso
Pedro Querejazu

15 Enrique Arnal o el arte sin concesiones
Ximena Arnal Franck

19 Enrique Arnal
Armando Soriano Badani

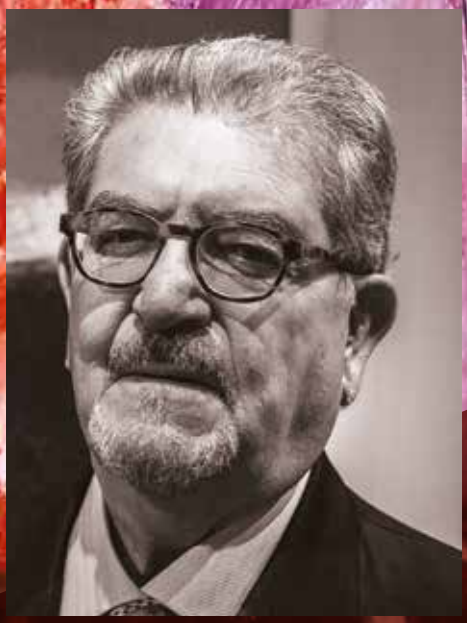
20 Una aventura espiritual y personal
Teresa Gisbert

21 Vieja y entrañable amistad
Blanca Wiethüchter

ENRIQUE ARNAL

La pintura boliviana es, qué duda cabe, un arte vigoroso que ha sabido mantenerse firme a lo largo de toda la historia de nuestro país, nutriéndose de una rica tradición que hunde sus raíces en períodos históricos anteriores.

Ya en la época moderna, al promediar el siglo XX, como consecuencia de ese cisma social que significó la Revolución de 1952, y con referentes tan cercanos e importantes como Arturo Borda y Cecilio Guzmán de Rojas, surge la llamada Generación del 52, en cuyo seno, los historiadores han identificado dos líneas definidas. La primera llamada de los pintores sociales, cuyos referentes son Miguel Alandia Pantoja y Walter Solón Romero y, la segunda -en palabras de Teresa Gisbert- compuesta por "pintores que postulan una pintura boliviana con las técnicas y formas estéticas universales, desechando el muralismo mexicano al que se considera anacrónico. Estuvo en este grupo María Luisa Pacheco (…), Gil Ima-



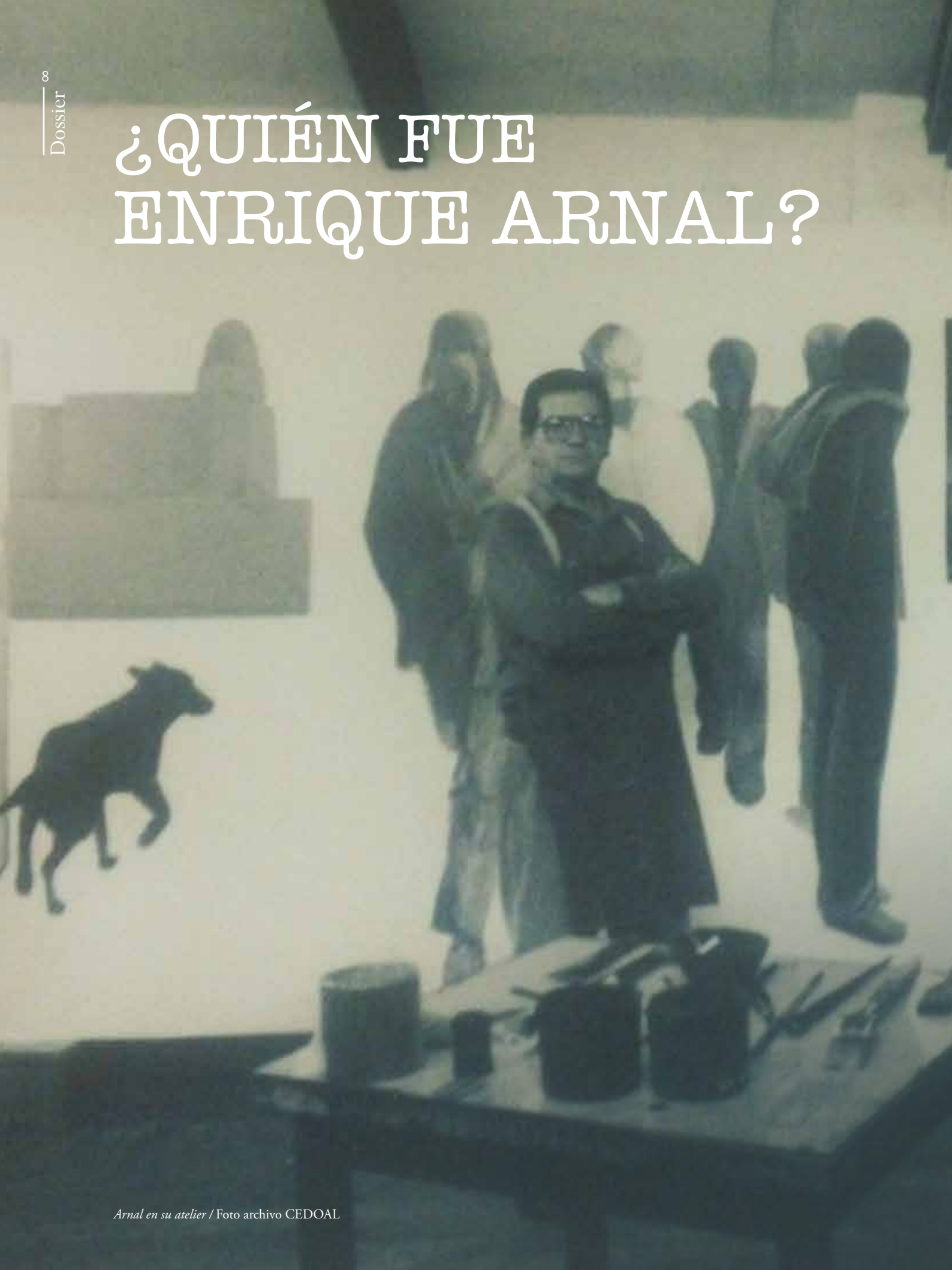
ná y Lorgio Vaca (…). También integran el grupo Enrique Arnal, María Esther Ballivián y Alfredo La Placa".

Precisamente, en su Historia del arte en Bolivia, Teresa Gisbert y José de Mesa sostienen: "Enrique Arnal, potosino proteico que arranca de las formas de Rufino Tamayo para iniciar un estilo cambiante y vigoroso que se plasma en 'Tambo'. Su arte llega a la máxima expresión en sus 'Aparapitas' (indígenas desposeídos, destinados al trabajo de cargadores). Son figuras sin rostro que cruzan hipotéticos umbrales los cuales nos llevan de la luz a la sombra, alegoría del perdido contexto rural para penetrar en la penumbra despiadada de los centros urbanos".

El presente dossier es un modesto pero merecido homenaje a este pintor excepcional, uno de los artistas más destacados de la plástica nacional, cuya obra, nos ayuda a comprender nuestra historia e identidad a través de una propuesta de alto vuelo estético.

Homenaje a Antoni Tapies 2012
Óleo sobre tela / 113 x 124 cm

¿QUIÉN FUE ENRIQUE ARNAL?



Arnal en su atelier / Foto archivo CEDOAL

Enrique Arnal Velasco, nació en Catavi, Potosí, Bolivia, en 1932 y falleció en Washington, EEUU, en abril de 2016. Estudió en la Ciudad Internacional de Las Artes de París, Francia (1966-1967). Su primera exposición individual data de 1954, en Cuzco, Perú. Expuso en galerías de Buenos Aires, Washington, Caracas, Bonn, Montevideo y otras capitales. Dirigió la Galería 'Arca' (1968-1970) de la ciudad de La Paz. Docente de la UMSA (1978-1980). En 1983 fue designado como Agregado Cultural -Ad Honoren- de la Embajada de Bolivia en México, luego ocupó el mismo cargo en nuestra Embajada en París, Francia (1986-1988). Previo a estos nombramientos se desempeñó como Director del Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales (ILARI). Dirigió la edición de la investigación: Breve diccionario biográfico de pintores bolivianos contemporáneos 1900-1985 (La Paz, 1986).

El también artista Luís Luksic en 1956 comentó sobre el autor: "Con unas manos enormes de picapedrero, con traje de jerga gris y anteojos de arquitecto, Enrique Arnal es un hombre que tiene un estilo de vivir: grandes zancadas y una sonrisa llena de expresión". Rigoberto Villarroel por su lado escribió en 1962: "Arnal es un artista de porvenir por la firmeza de su dibujo y su inspiración de gran aliento pictórico".

Otra valoración pertenece a Harold Suárez Llápiz, quien anota (2010): "Hablar de Enrique Arnal, para mí no sólo implica afirmar que es uno de los artistas más destacados del siglo XX, sino que también amerita evocar al más brillante representante de la neofiguración-expresionista en la historia de la pintura boliviana".

Es célebre su serie de pinturas dedicadas al aparapita (el cargador aymara) de la ciudad de La Paz. En diálogo con la periodista Mabel Franco, el artista se definió: "pintor con ciertas manías, extravagancias, más solitario que gregario, lector, fascinado con el mundo vivo, la realidad, pintor de lo que ve y no ve". Alguien "que se acerca al lienzo con una idea que desaparece muy pronto para dar lugar a una inesperada. Así tiene que ser, si uno va hacer lo que quiere, resulta muy aburrido. Es mejor ir descubriendo; la sorpresa es parte de la revelación de la tela".

Premios obtenidos: Gran Premio en pintura del Salón Murillo con la obra 'Zampoñas y charangos' (LP, 1955); Segundo Premio en pintura del Salón Murillo con la obra 'Paisaje con luna' (LP, 1957); Primer Premio en pintura del Salón Murillo con la obra 'Mujer' (LP, 1958); Primer Premio en dibujo del Salón Murillo con la obra 'Gallo' (LP, 1961); Primer Premio de la UTO (Oruro, 1965); Premio 'A la obra de vida' del Salón Murillo (LP, 2007).

Elías Blanco Mamani

EL TRÁNSITO DE UN COLOSO
ENRIQUE ARNAL

Pedro Querejazu / Historiador de arte

Uno quisiera que los grandes estuvieran eximidos de la muerte y que permanecieran siempre. Al mismo tiempo e inevitablemente, cuando sucede un hecho como este, se hacen comentarios y valoramos sobre la figura del desaparecido ante lo inexorable y definitivo de su tránsito por la muerte. Es difícil y también inadecuado definir cuán grande e importante fue un artista, porque cada uno vale por sí mismo y es irremplazable, y entre todos forman una constelación que ilumina los imaginarios sociales de Bolivia; no obstante, es pertinente la afirmación de que Arnal ha sido uno de los más grandes e importantes artistas contemporáneos del país y de América Latina. Su ausencia definitiva hace evidente la carencia de un libro que recoja y presente su arte.

Hombre de vigoroso físico, era tímido y reservado, determinado, determinante y de opiniones lapidarias. Fue un gozador de las cosas simples y de las sublimes que ofrece la vida a quien las quiere tomar. Era un contemplador y observador del ser humano. Buen amigo de pocos amigos. Fue un artista solitario que no quiso vincularse con ninguna corriente política o ideológica. Creyó firmemente en la independencia y libertad del creador, lo que es evidente en toda su obra.

El artista nació en el asiento minero de Catavi, Departamento de Potosí, el año 1932, debido a que allí trabajaba su padre en actividades relacionadas con la minera. En algún momento, tras finalizar su educación primaria y secundaria, decidió ser artista plástico y escogió la pintura como su medio de expresión. Fue autodidacta como muchos de los notables artistas en este país. Lo hizo tan bien que pese a su juventud, dada la calidad de sus propuestas plásticas y temáticas, fue el tercer artista en ser galardonado con el Gran Premio "Pedro Domingo Murillo" en 1955. (En 1953 María Luisa Pacheco había ganado la primera versión y en 1954, Marina Núñez del Prado, la segunda).

Arnal inició su actividad artística profesional con una primera exposición individual en la ciudad de Cusco, Perú, el año 1954. Para 1980 había realizado ya otras 17 exposiciones individuales y la secuencia continuó hasta hace pocos meses atrás. Presentó su obra en las ciudades capitales sudamericanas, así como en México, Nueva York, París, y otros lugares. Participó también en numerosas exposiciones colectivas, eventos y concursos bolivianos e internacionales.

Tras doce años de actividad artística le fue otorgada la beca de la Fundación Simón I. Patiño para realizar estudios en la Ciudad Internacional de las Artes, en París, Francia, en 1966 y 1967. Tiempo después le fue otorgada una beca del Programa Fulbright, en Virginia, EE.UU.

Esencialmente pintor, Arnal fue un gran dibujante aunque en raras ocasiones mostró

Requiem para una cordillera 2010
Óleo sobre tela / 81 x 96 cm

y expuso sus obras en este medio. También realizó grabado, especialmente en metal. Su técnica, pintura al óleo sobre lienzo, fue manejada principalmente con pinceles grandes y otros recursos como rodillos y espátulas.

Sus obras son de austeridad espartana en el tratamiento de la materia y del color. En contraposición son dramáticas y expresivas, expresionistas.

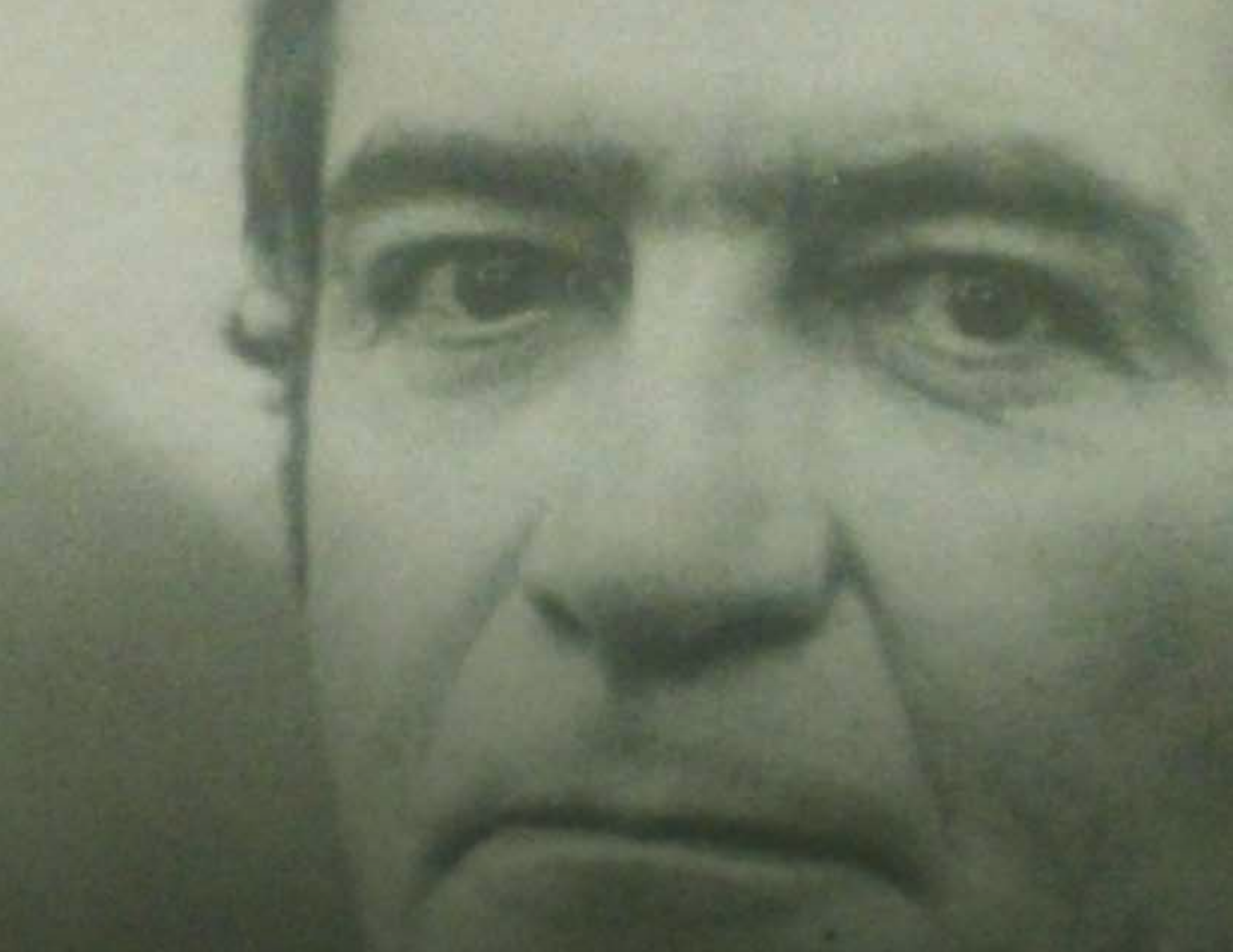
Esencialmente figurativo, con marcada tendencia a la síntesis próxima a la abstracción informalista, Arnal fue un buscador constante, aspecto que es evidente en las propuestas temáticas de sus obras. Su arte es fresco y versátil tanto como fuerte y concreto. El arte de Enrique Arnal fue evolucionando paulatinamente dentro de un lenguaje figurativo muy claro y definido, con un estilo siempre austero, caracterizado por la síntesis y estilización formal, con gran fuerza expresiva y dramatismo. Desde la figuración transitó por la abstracción onírica o la abstracción informalista. Aunque su obra osciló entre la casi total abstracción y la figuración concreta, no quiso vincularse con las agrupaciones de los artistas "sociales" ni con los "abstractos" de la "Generación de 1952". Fue uno de los que prefirió la figuración, así como la independencia ideológica; por eso optó por los temas llamados "nacionales" desde su esencia, sin derivar en el costumbrismo ni lo anecdótico.

El artista, sensible al medio, siguió y recibió diferentes influencias estéticas que asimiló de manera muy personal y tradujo en obras bien elaboradas y de gran calidad. Se inspiró en varias fuentes, como el superrealismo (surrealismo) en su etapa inicial, así como en el cubismo de las líneas de Ferdinand Leger y Georges Braque. El expresionismo gestual de su pintura pudo haber estado inspirado en el expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York, y hubo quienes encontraron parentesco entre sus obras y las del inglés Francis Bacon.

Desarrolló su obra en series temáticas, investigando, explorando y redondeando el asunto hasta que a su juicio había quedado agotado; entonces iba evolucionando a diversas variantes o cambiaba a otro tema en una aparente ruptura, aunque en general de una serie surgía la nueva, y, de hecho trabajaba simultáneamente temas de dos o tres series.

Arnal tuvo la virtud de encontrar temas para su arte en la cotidianeidad popular tanto rural como urbana

Arnal tuvo la virtud de encontrar temas para su arte en la cotidianeidad popular tanto rural como urbana. Supo reelaborar los temas usualmente tratados por los pintores bolivianos y presentarlos de manera original, sintetizada, con fuerte contenido expresivo



y simbólico, dejando de lado lo accesorio y anecdótico. Trabajó constantemente sobre el hombre andino, el paisaje de montaña o de los poblados rurales, los bodegones naturales que encontraba en su constante trajinar por los mercados de abasto de las ciudades.

Fue pintor del silencio y de la soledad del hombre, tanto andino como universal. Por eso su elección del "aparapita" el estibador y cargador de los mercados, que carga sobre sí con el peso de la vida y de los edificios de La Paz es simbólicamente poderosa. Los cóndores son también símbolo de vuelo solitario a gran altura.

La producción más temprana de la década de 1950 osciló entre la abstracción con base onírica y una figuración concreta de corte cubista, como *Aves*, 1953, del Museo "Antonio Paredes Candia" de la ciudad El Alto. Representó en general seres humanos gruesos, toscos, duros, en ambientes austeros; como *Charangos*, 1955, del Museo "Tambo Quirquincha"; *Disfrazado* y *Descanso*, 1957, del Museo Nacional de Arte. Al finalizar esa década abrió la serie temática de los paisajes sintéticos y los solitarios pueblos altiplánicos, como *Paisaje con luna,* 1957, del Museo Tambo Quirquincha, del sistema de Museos Municipales de La Paz y *Pueblo pétreo,* 1960, de colección particular. Tiempo después inició la serie de naturalezas muertas con elementos aislados, como los zapallos o conjuntos como *Tambo,* 1960, del Museo Nacional de Arte. Paralelamente desarrolló las series de los gallos de pelea y los toros.

En la segunda mitad de la década de 1960 retomó el tema de la figura humana, aislada y

solitaria, con la serie conocida como los "aparapitas", que prolongó hasta la mitad de la década siguiente.; ejemplos son: *Aparapita*, 1971, de colección particular en La Paz, *Laberinto*, 1975, de la Colección INBO; *Figura*, 1976, de colección particular. Dentro de esa serie realizó unas cuantas pinturas testimoniales de cuando en 1971 fue perseguido y preso político, con obras que refieren los interminables interrogatorios, el aislamiento, la soledad, el temor, la rabia por el abuso, y las subsecuentes cuestionamientos interiores.

Fue pintor del silencio y de la soledad del hombre, tanto andino como universal

A mediados de la década de 1970 abrió la serie de los *Cóndores*, las grandes y míticas aves andinas que el artista presentó en reposo majestuoso, nunca en vuelo, como *Cóndor I* y *Cóndor II*, de 1975, del Museo Nacional de Arte.

Alrededor de 1980 centró su obra en el tema de la mujer, que trabajó tanto en dibujo como pintura, representándolas desnudas, reclinadas entre paños blancos, como *Desnudo*, 1980, del Museo Nacional de Arte; algunas de ellas ante un espejo, variaciones temáticas basadas en la *Venus del espejo*, 1647, de Diego Velázquez, obras que no se expusieron en Bolivia pero que figuran en varias colecciones públicas y privadas del país.

Poco después esas mujeres fueron adquiriendo la apariencia de montañas, en una ambivalencia de mujer-montaña y madre tierra. Montañas, colosales, poderosas y concretas, sin ser retratos o paisajes de ningún lugar, más bien simbólicos y conceptuales: la Montaña universal, como *Montañas*, 1985, del Museo Nacional de Arte; aunque algunas pudieran tener referencias formales con las montañas emblemáticas "Huayna Potosí" y "Sajama". Parecía que Arnal hubiese sido embrujado por la montaña, igual que en su momento lo fueron Marina Núñez del Prado que las reprodujo en granito o madera, o María Luisa Pacheco, que pintó la luz petrificada; Enrique Arnal mostraba la montaña sintética, congelada y solitaria, con esa soledad inquietante que está siempre presente en su obra. Los colores en esa serie son reducidos: blanco, azul, negro, algo de ocres y pardos y algún rojo, con lo que logró en estupendas combinaciones y representaciones.

Relacionada con la mencionada serie, tras una larga ausencia del país, en la última parte de la década de 1980 produjo una serie de obras casi totalmente abstractas agrupadas con el nombre de "Mitología Minera", pues cada obra llevaba el nombre de una mina, de las muchas que han sido parte de la historia del país, en obras como:*Las puertas de lo invisible*, 1989, del Museo Nacional de Arte. Fueron obras alusivas a los socavones y a los interiores de la tierra, que de por sí constituyen universos distintos a los visibles, como metáfora de las introspecciones profundas dentro del alma humana.

En un nuevo giro en su temática, Arnal trabajó en 1989 en el gran lienzo – mural conmemorativo del centenario del Banco Hipotecario Nacional, titulado *El mundo de mi memoria*, que hoy está en el Museo Nacional de Arte. Esta obra fue cabeza de dos series de pinturas: las N*aturalezas muertas* y el *Mundo de la memoria*, manifestaciones de los recuerdos y vivencias humanas y plásticas.

En los últimos años trabajó de manera constante e indistinta en obras que son prolongaciones de las series de la mitología minera, la memoria, las montañas, los bodegones, toros y cóndores; algunas de las cuales son casi totalmente abstractas, como *Cóndor*, 2012.

Como no podía ser menos dada la calidad de su arte, Arnal fue galardonado con numerosos premios a lo largo de su vida: el Gran Premio en pintura del III Salón Municipal de Artes Plásticas "Pedro Domingo Murillo", en 1955, con la obra *Charangos*; Segundo Premio en pintura del V Salón Municipal de Artes Plásticas "Pedro Domingo Murillo", en 1957, con la obra *Paisaje con luna*; el Primer Premio en pintura del VI Salón Municipal de Artes Plásticas "Pedro Domingo Murillo", en 1958, con la obra *Mujer*; el Primer Premio en dibujo del Salón Municipal de Artes Plásticas "Pedro Domingo Murillo" en 1961 con la obra *Gallo*;

Primer Premio de la Universidad Técnica de Oruro, UTO, (1965); El Premio de la I Bienal INBO, en 1975, y el "Premio a la obra de vida del Salón Municipal de Artes Plásticas "Pedro Domingo Murillo" el año 2007.

Su obra ha sido recogida y se exhibe en importantes repositorios artísticos como el Museo Nacional de Arte y el Museo del "Tambo Quirquincho" del sistema de Museos Municipales, en La Paz; en el Museo "Antonio Paredes Candia", en la ciudad El Alto; la Casa de la Cultura de la UTO en Oruro; el Museo de Arte Contemporáneo de la OEA y la Phillips Collection en Washington D.C., EE.UU.; el Museo de Arte Contemporáneo "Sofía Imber" en Caracas, Venezuela, entre otros, y en numerosas colecciones privadas en Bolivia, América y Europa.

Arnal también desempeñó una importante labor en la gestión cultural del arte. Creó la Galería "Arca" que estuvo activa tres años en La Paz, entre 1968 y 1970. Posteriormente, según Norah Claros Rada, influyó de manera determinante para la creación de la Galería EMUSA. Uno de sus importantes aportes fue la producción del libro *Diccionario de Pintores Bolivianos*, 1987, con la colaboración de Silvia Arze, editado por INBO, en el que se compiló información sobre los pintores activos en Bolivia durante el siglo XX. Se desempeñó como Director del Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales, ILARI. Fue también profesor de arte en la Carrera de Artes Plásticas de la Universidad Mayor de San Andrés, de 1978 a 1980, y ejerció además funciones diplomáticas como agregado cultural a las embajadas de Bolivia en México y en París.

Todo lo expuesto tiene por objeto establecer por qué Arnal fue uno de los grandes artistas bolivianos, y hacer un homenaje al gran artista y al amigo.

La Paz, abril de 2016.

Paisaje 2014
Acrílico sobre tela / 50 x 53 cm

Referencias:
– Blanco Mamani, Elías. *Diccionario Cultural Boliviano*.
La Paz. http://elias-blanco.blogspot.com/2010/07/enrique-arnal-velasco.html
– Querejazu, Pedro. Compilador. *La pintura boliviana del siglo XX*. BHN – Jaca Book. Milán, Italia, 1989.
– Querejazu, Pedro. *Arte contemporáneo en Bolivia, 1970- 2013. Crítica, ensayos y estudios*. La Paz, 2013.
–Villarroel Claure, Rigoberto. "La pintura y la escultura actual en Bolivia". *Khana, Revista Municipal de Cultura*; N° 36/37, La Paz, septiembre de 1962. p. 59.

ENRIQUE ARNAL O EL ARTE SIN CONCESIONES

Ximena Arnal Franck / Escritora

A inicios de la década de los cincuenta, en la ciudad de Santiago de Chile, Enrique Arnal compartió por un tiempo, el departamento de un amigo también boliviano, algo mayor que él y pintor afirmado, Fernando Montes. La atracción de la pintura comenzó a inquietarlo desde entonces. Una noche, en esa ciudad, el joven y atribulado estudiante de arquitectura, tuvo un sueño revelador que cambiaría su vida y la historia de la pintura de su país, Bolivia.

Cuenta que se encontró en sus sueños con "la bestia". Una criatura monstruosa indomable y salvaje. Más que de un sueño, se trató de un encuentro con un enorme toro rojo, una aparición que tuvo para él el poder de una revelación. El mito del Minotauro, que representó para él, en este caso, el hecho pictórico. Sus dudas se disiparon y supo en esa ocasión que abandonaría la universidad y los estudios de arquitectura. Su destino estaba trazado, se dedicó desde entonces, de forma autodidacta, a la pintura durante toda su vida.

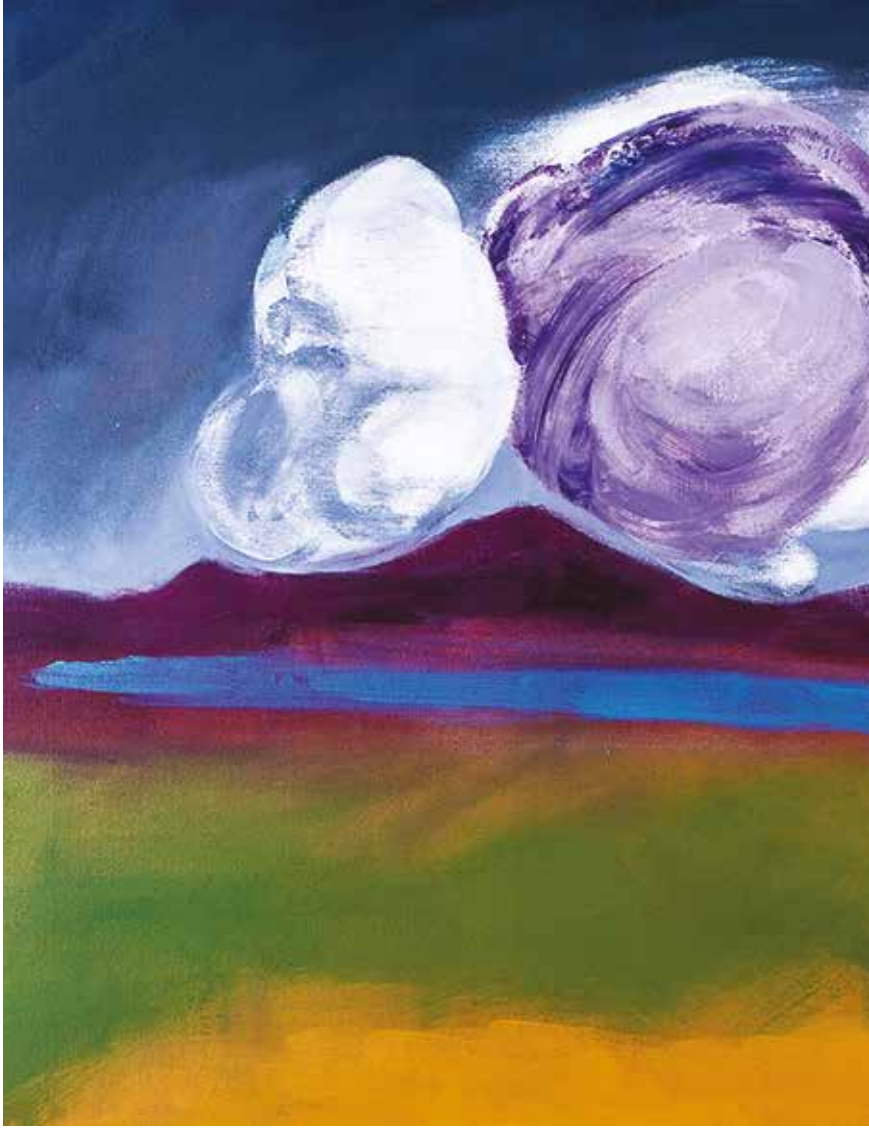
Su destino estaba trazado, se dedicó desde entonces, de forma autodidacta, a la pintura durante toda su vida

Poco tiempo después, hizo un viaje al Cusco, donde pudo pasar varios días en la ciudadela de Machu Picchu, gozando en esa época, de la soledad de las ruinas. Fue un viaje espiritual que le permitió indagar más en el interior de sí mismo, enfrentarse a la naturaleza salvaje del lugar y poder empaparse de uno de los lugares más importantes en la historia de los Andes. Estos dos acontecimientos, marcan su personalidad, su ser, en tanto que hombre de dos culturas, por una lado occidental y por el otro andino.

Arnal nació en Catavi, en las minas, en el seno de una familia privilegiada, pero estuvo en contacto, desde la infancia, con el mundo indígena, con sus creencias, con sus fuertes tradiciones y con los ritos tan profun-

damente arraigados del mundo de la mina. A pesar de que en esa época, los dos mundos en contacto permanente, estaban bastante alejados en la realidad, él comenzó a observar y a tratar de comprender esa realidad tan particular del mundo andino. Ese mundo indígena tan cercano y lejano a la vez, ese paisaje árido y duro, se plasmará en su pintura de diversas maneras durante su vida de artista.

Pero esa realidad, esos dos mundos que se cruzaban sin verse, no sólo fue fuente de indagación en su arte, también estuvo comprometido con la historia política boliviana y su sensibilidad y su gran amistad con Marcelo Quiroga lo acercaron a una toma de posición política con la voluntad de lograr un cambio en esa sociedad injusta. Esto le valió ser encarcelado y deportado durante la dictadura de Banzer. Después de esa experiencia, y años más tarde, luego del asesinato de Marcelo, que lo conmocionó profundamente, no volvió a participar de manera activa en los temas políticos. Su compromiso con la libertad, con la exigencia, se mantuvieron intactos pero concentrados en su obra y en su pensamiento.



Arnal tenía un físico imponente, fue una persona de carácter marcado y fuerte. Una personalidad compleja, inaprensible y muchas veces, paradójica y contradictoria. Gran conversador, gran lector, de una amplia cultura, interesado en diversos temas, podía mantener largas conversaciones con amigos y familiares y disfrutaba del intercambio de ideas, pero también podía caer en un mutismo cerrado durante mucho tiempo. Jesús Urzagasti contó que cuando lo fue a visitar al Chaco se pasó 10 días sin hablar, las personas del lugar lo creyeron mudo. Volvió a La Paz cargando un loro bautizado por él Eudé, este pájaro no paraba de emitir sonidos y graznidos, una especie de lenguaje propio, como si se hubiera apoderado de las palabras que él no había pronunciado durante toda su estadía.

Una personalidad compleja, inaprensible y muchas veces, paradójica y contradictoria

Uno de sus primeros atelier de artista estuvo situado en la que fue la plaza de toros en La Paz, el Olimpic, que desgraciadamente ya no existe. Era una plaza particular porque tenía una parte de habitación detrás del ruedo. Ahí en un cuarto alquilado para poder pintar, pudo abrir una ventana que daba al ruedo, desde ahí observaba las corridas y estudiaba a los toros de lidia, el animal más lejano de la domesticación y que se enfrenta al hombre en un ritual-don de la muerte está presente. El tema del toro fue una constante en su obra.

Su vida estuvo llena de experiencias y vivencias diversas, su voluntad de adentrarse en el mundo que lo rodeaba y vivirlo plena e intensamente, fue una característica de su vida. Poseía un agudo sentido del humor, pero también tenía momentos sombríos de marcado mal talante.

Nocturno 2014
Acrílico sobre tela / 113 x 124 cm

Era un hombre ligado a su familia y a su pasado. Sus antepasados eran parte de su historia, sin embargo, no era una persona nostálgica, se sentía un heredero en el verdadero sentido de la palabra, la continuidad de un linaje de aventureros que llegaron a esas tierras americanas desde muchos lugares de Europa y se mezclaron con lo local. Tal vez por eso también fue un gran coleccionista. Amante de los objetos antiguos tanto del arte colonial español, como de piezas precolombinas que unían a la vez lo que era él, un ser de ambos mundos. Estos objetos nunca fueron adquiridos con un afán especulativo de valor monetario, su valor era estético e histórico, eran simplemente la muestra de la rica historia de Bolivia, que al mismo tiempo era la suya.

Su vida sentimental también fue compleja. La mujer estuvo siempre presente en su vida personal y artística. Dedicó una serie de dibujos y óleos al cuerpo femenino. Se casó tres veces y tuvo cinco hijos.

Fue un gran caminante, recorrió, incansable, la ciudad de La Paz y sus alrededores reflexionando sobre la realidad que lo rodeaba plasmándola en su obra. Su mirada atenta al mundo en el que vivía se reconoce en la exigencia de su arte que nunca cedió a la tentación de la simple descripción o al remedo de un paisaje ya de por sí extraordinario.

Arnal fue un pintor permanente. Su pintura tuvo varias etapas pasando del figurativo al abstracto y nunca se detuvo a repetir ninguna de sus propuestas, su búsqueda fue incesante y rigurosa. Probó varias técnicas como el grabado, serigrafía, dibujo, pero fue en la pintura donde él encontró el mejor medio para expresarse. Era un pintor intelectual, un pintor de pensamiento, de reflexión y de constante innovación. La pintura no le venía de manera natural y fácil, era un trabajo de concentración y de indagación, sin embargo sus trazos inconfundibles, tienen la capacidad de transmitir una gran libertad y de una gran seguridad, como si se le hubieran dado de manera casual. Su pintura nunca fue representativa, fue una pintura decidida a atrapar el misterio, la esencia que se encerraba en la realidad que lo rodeaba, se tratara de personajes como el aparapita, lo toros en su animalidad pura, los gallos de pelea y el paisaje pétreo del altiplano con sus imponentes nevados.

Nunca se detuvo a repetir ninguna de sus propuestas, su búsqueda fue incesante y rigurosa

Consciente del papel secundario del artista en la sociedad boliviana, y de un mercado del arte casi inexistente, Arnal no buscó de manera constante el mercado y continuó pintando siempre con múltiples y nuevas propuestas, tomando el riesgo de la creación artística sin concesiones. El mercado

Paisaje 2014
Óleo sobre tela / 50 x 53 cm

del arte nunca fue un determinante en su búsqueda artística.

El toro, la bestia salvaje e indomable que representó para él el acto creador en ese sueño premonitorio, el arte como un reto permanente de la creación verdadera, lo acompañó hasta el final.

Sin embargo, pese a las dificultades, fue reconocido en su trayectoria por varios premios y su obra está expuesta en Bolivia y en el exterior. También gozó de un amplio reconocimiento del público en general y su nombre es una referencia en el arte boliviano y es considerado como uno de los pintores más importantes de la historia de la pintura boliviana y latinoamericana.

Fue un hombre de su época y de su espacio, los marcó con su arte y sus reflexiones.

Habríamos querido que permaneciera más tiempo con nosotros, Enrique Arnal ya no está, pero el legado que dejó a su entorno y a la historia del arte de su país está presente en su magnífica obra.

Su espíritu estará por siempre presente en la ciudad de La Paz, en las montañas y en el inmenso paisaje andino que tanto amó.

ENRIQUE ARNAL

Armando Soriano Badani / Escritor

Pintor experimentado que parece buscar con inquieta constancia la definición de un estilo categórico que plasme su visible inclinación dominante a una temática que está ligada al país en su multiforme gama de sugestiones: hombre, paisaje y animales.

Gran Premio del Salón III Pedro Domingo Murillo, ha enfocado con insinuación cubista su tema premiado que combina instrumentos nativos con fragmentos de nuestra geología andina. Su toque atractivo pudiera estar en el imaginativo trazo de las zampoñas que armonizan con el perfil de las montañas, en original y eurítmica concepción.

Fugazmente ha cultivado el abstractismo para retornar a una pintura figurativa que persiste hasta el presente.

El contorno de las imágenes, cobra una depuración figurativa de paulatino encauzamiento hacia un realismo que culmina en casi hiperrealismo

Su obra se desarrolla en un campo de progresivo perfeccionamiento realista. En su comienzo, influido por el cubismo, las figuras siguen la línea quebrada y el ritmo caprichoso de este estilo. Gradualmente en su trabajo tenaz, el contorno de las imágenes, cobra una depuración figurativa de paulatino encauzamiento hacia un realismo que culmina en casi hiperrealismo.

Son importantes sus gallos, frecuentemente representados en escenas de riña.

Temas atractivos por su energía dinámica, adecuada al motivo que se desarrolla con dramatismo en una atmósfera expresionista.

Escenas de ambiente nativo ilustran sus composiciones, trabajadas con esmero técnico, revelador de su condición distinguida de artista. El tambo, especie de posada y mercado mayorista de frutas, cereales y tubérculos, ha encontrado en su pincel, afortunada representación que refleja su mirada atenta de observador de nuestras costumbres.

Las figuras humanas de su pintura, no mantienen a menudo una relación coherente con el paisaje. De ahí que sus composiciones muestran figuras altiplánicas en un marco geográfico distinto. Sin embargo, estos temas ganan en fuerza de sugestión. Figuras pesadas, abreviadas de detalle, alcanzan la sugerencia del abandono, la pena o la añoranza en elaboraciones compositivas que carecen de resonancia mimética, aunque están llenas de contenido emotivo.

Su pintura actual (N.E. Este texto data del año 2000), sin duda la más destacada de su carrera, se desarrolla en un campo neo-realista donde la imagen llega a notable perfección, auxiliada por sistemas de copia del diseño, más o menos lo que hace el arte Pop con el epidiáscopo.

El diseño perfecto de Arnal en el contorno, evade frecuentemente el detalle fisonómico. Así encontramos aparapitas de fotográfico realismo, cuyos rostros están ausentes de sus características faciales. Contraste interesante que postula un nuevo realismo.

Arnal es un pintor que ha sido distinguido con elogiosos conceptos por la crítica nacional e internacional.

UNA AVENTURA
ESPIRITUAL Y PERSONAL

La historiadora de arte Teresa Gisbert escribió el siguiente texto, con motivo de una exposición de dibujos de Enrique Arnal en el Museo Nacional de Arte, en junio de 1981.

Enrique Arnal califica su pintura de aventura espiritual personal, lo que es verdad, en el sentido de un arte que indaga y busca. Sin embargo, esa aventura lleva tras sí el compromiso de una realidad circundante: social, económica y telúrica, que refleja los problemas del hombre del altiplano. Nacido en el centro minero de Catavi –Potosí– Arnal se empapa definitivamente de lo grandioso, desolado y monocromo del paisaje de la puna; sobre ese parámetro inserta los aportes foráneos –como Picasso en su época del hueso– que nuestro pintor alude en los personajes descarnados de su segundo período. En un principio le atraen las inmensidades estrelladas de Rufino Tamayo, pero poco a poco se desprende los puntos referenciales externos para buscar temas locales que desarrolla exhaustivamente. Toros y charangos logran, en 1955, el Gran Premio del Salón Pedro Domingo Murillo de La Paz. Entra luego en el diseño de figuras descarnadas; después en sus paisajes de altiplano, desolados y terrosos, a los que siguen sus gallos sangrientos y sus zapallos dorados, estos últimos evocan los tambos criollos donde se hace mercado al aire libre. El amarillo de la humilde cucúrbita rememora el oro de los girasoles de Van Gogh. En 1969 vuelve a los paisajes tan sintéticos que podrían calificarse de abstractos, y por último nuevamente a los tambos. Sobre un dulce amarillo de Nápoles, totalmente irreal, se crea un paisaje metafísico, con toldos de feria y los sombreros borsalinos de las cholas, que aluden a la realidad de los mercados marginales donde alternan naranjas, polleras, trenzas, y charangos. También en la última etapa son muy representativos los aparapitas, nombre con el que se designa a los campesinos que una vez incorporados a la ciudad se ven relegados a la tarea de cargadores para toda la vida; estos personajes –a veces dobles– atraviesan oscuros vanos que nos llevan del sol a la sombra. Quizás se simbolice así el paso de una vida libre en el campo hacia la vida urbana totalmente negativa y opresora.

El arte de Arnal, despoblado como el de Chirico, es un arte de soledad, donde el hombre denuncia su presencia a través de objetos inanimados. Las figuras son escasas en su pintura. Pese a esa ausencia, la trayectoria de este artista marca, paso a paso, los problemas del indio en proceso de incorporación; la omisión de toda máquina y la presencia constante de la tierra y el polvo muestran un horizonte preso en su límite de montañas, ígnaro de la tecnología actual, y básicamente incomunicado.

VIEJA Y ENTRAÑABLE AMISTAD

Para la segunda edición de *Memoria solicitada (1993),* un libro donde "los recuerdos tienen sus propios caminos", la poeta Blanca Wiethüchter (1947 – 2004) incorporó esta historia acerca de Enrique Arnal y Jaime Saenz.

...Y pienso agregar, aquí mismo una historia cuyos hechos nos relató una lluviosa noche de fin de año Enrique Arnal. Lo que me sedujo de ella, además del modo tan vívido y hermoso en que la relató Arnal, fue la imagen de un Saenz que me ha permitido vislumbrar, ya que no conocer, una dimensión ignorada por mí. El aire de aquel tiempo en el que el "paraíso" era gobierno del alcohol y al que Saenz se referiría con frecuencia celebrando su fuerza antigua, su cordura, su ecuanimidad y valentía entre botellas siempre llenas y –tac– vacías, y su enorme poder de persuasión. Pero también la vehemencia con la que el "júbilo aniquilador" actuaba y se manifestaba no sólo como parte de sus propios abismos, sino como ala de un vuelo febril, ración de luz o si se quiere, sobra de lo boliviano.

Tal vez sea innecesario añadir que el mismo Arnal, forma parte, como Saenz de esos hombres cuyo trabajo es parte de esa gran obra de fundación que hicieron del arte un lenguaje boliviano de adentro, lejos de la mirada folklórica. Arte que ya no se forma a partir de un gesto descriptivo, sino como de atrás, de una señal interior interpretativa, si vale el término.

Arnal fue, según parece, compañero frecuente de Saenz en las lides alcohólicas. Y en una de ellas se encontraban por no sé qué extraño azar en El Alto, bebiendo. La hora, la anterior al crepúsculo. A quién de los dos se le ocurriría, no lo sé, tal vez a los dos al unísono, ir de una vez por todas a descubrir el Misterio. Y el Misterio, como no podía, como no puede ser de otra manera, tiene que encontrarse en el Lago. Finalmente es *sagrado* el Lago. No había mucho tiempo. Como todo el mundo sabe, a partir de cierta hora, los botes ya no se aventuran por el Lago, porque se levanta un viento temible que arrasa con todo, hasta con los más audaces. Son otras las leyes. Y, dónde se ha visto, con el respeto que profesan los habitantes de las orillas del lago, transgredir semejante norma que en realidad implica el cuidado de sí mismos y la más absoluta veneración por sus aguas y sus fríos vientos. Había que apurarse. ¿Cómo ir? Por tren. Tan hermoso viajar en tren por las amplitudes del Altiplano. O sea, rumbo a Viacha. Ahí conocía Saenz al Jefe de Estación que según parece era enano "de este tamañito", diría como otras veces, midiendo con la mano una estatura de más o menos uno veinte. Para Saenz, el uno veinte, era el tamaño ideal para ser enano de verdad y deliraba con tener "algunitos en casa".

Desnudo 2010
Óleo sobre tela / 102 x 112 cm

Efectivamente, el Jefe de Estación se acordaba de Saenz y los recibió encantado y más encantado aún cuando le contaron el objetivo del Misterio. A su vez, el locomotorista era amigo del Jefe de Estación. Era aquel un visionario de los serios y quedó delirante con el trayecto. Quién sabe, no pensaría también en la oportunidad de encontrar su propio Misterio, tan largamente acariciado. Amaba la locomotora y su delirio de absoluto iba a realizarse –nunca dudó de ello– y ahora, con amigos tan a propósito, y a ojos vista, dispuestos a darse una mano mutuamente (eso lo comunicaban todos en silencio) y, además, como él mismo en la búsqueda de un designio superior y tal vez, tan sólo tal vez se aproximaba el instante tan ansiado. El momento en el que en pleno arrebato locomotriz, la locomotora en la más alta y febril velocidad que pudiese alcanzar, iba a descarrilar y estrellarse de frente contra el absoluto en pleno. No había más que hablar. Vamos. Y una vez delante del fogón manos a la obra: meta carbón y trago al fuego, meta trago y carbón al otro fuego y entre compartidos gritos exaltados de entusiasmo ante la proximidad de tan jubiloso y esencial secreto alcanzaron velocidades inverosímiles guiados por la atracción abismal del pozo.

Pero, no. El tren no se descarriló. Llegaron a Guaqui al anochecer, con el caldero ardiendo y dispuestos como nunca al misterio. Arnal y Saenz corrieron hacia el puerto que era ahí no más y vieron con cierto desaliento alejarse el último botero hacia las aguas profundas. Por poco pierden la esperanza. Pero sucedió, para asombro de los recién llegados, que un enorme barco anclado, realmente grande para las dimensiones de lo que por el lago navegaba, flotaba orondo delante de sus propios ojos. Se acercaron cautelosos. Semejante sorpresa merecía el cuidado, con tantos barcos errantes que andan por ahí. Era una nave de bandera peruana. Los estibadores, bolivianos, por cierto, iban cargando el barco de cajones. Un capataz, látigo en mano, vociferaba. Se quedaron mirando la escena extrañados de nave, extrañados de estibadores, extrañados de verdugo, en fin, extrañados de suceso semejante en Guaqui. De pronto el látigo chilló sobre las espaldas de uno de los cargadores. No había terminado de enmudecer el quejido de la víctima, que Saenz, botella en mano se avalanzó sobre el verdugo y arrancándole el látigo le propinó dos latigazos ahí mismo, y –sin asco– como diría a su vez. Un amenazador silencio se hizo alrededor. Los cargadores dejaron de cargar, Arnal de tomar, el verdugo con grandes ojos miraba fijo, mudo de espanto, la mano que aferraba el látigo dispuesto a car sobre él al menor movimiento en falso. El silencio era denso y pesaba y esperaba. Alguien lo rompió llamando al capitán de la nave que surgió de alguna cabina con tres guardaespaldas a cuestas que se adelantaron inquietantes. Otra vez el silencio. Arnal se colocó junto a Saenz. Por lo menos eran altos y eran fuertes, sin duda. El capitán y Saenz se miraron ojo con ojo. El silencio se tornó un juego de ojos. Finalmente, cedieron los labios del capitán "pero pos mano, aquí todos somos cuates, a qué le viene tanta paja". En el más mero, mero mexicano. De inmediato la situación se hizo risible. Interrumpiendo en una sonora carcajada gozó Saenz y celebró Arnal y el capitán se entusiasmó y también el verdugo y los guardaespaldas y los mismos estibadores festejaron gozosos el milagro del lenguaje. Y sacó trago tan contenta integración latinoamericana. Y sacó más trago y más y más, hasta que ya de madrugada fue necesario seguir bebiendo para combatir el frío.

Quién sabe, no pensaría también en la oportunidad de encontrar su propio Misterio

Sobreviviente el locomotorista a sus delirios, sobrevivientes ellos, aunque alejados de su objetivo, fueron invitados por el visionario a una fiesta a celebrarse en Tiahuanacu al día siguiente, en rigor, el mismo día. Se comprometió a llevarlos él mismo. De modo que no había sino que buscarse un alojamiento y tomarse unos traguitos y dormir para luego despedirse de Guaqui.

Toro 2014
Óleo sobre tela / 102 x 112 cm

Y así fue, bailaron todo el día en la pampa de Tiahuanacu junto a las ruinas. Tomaron todo el día en los amplios y por ahí rojos ámbitos del Altiplano. Todo el luminoso día, hasta que sin apenas darse cuenta se quedaron bailando solos y era la noche. Y ahora qué… No había cómo regresar, no había donde dormir, no había donde ir, y el "no había" se convirtió en una frase metafísica. Estaban solos en el frío y en la oscuridad de la altiplanicie que no es cualquier oscuridad. El amigo había desaparecido. Los indios habían desaparecido. No había nadie. Fueron por aquí y fueron por allá, no había dónde. La capacidad de hacer desaparecer o desaparecerse en el Altiplano es un gran enigma y aunque no podría decirlo con certeza, creo que no se trata sólo de una habilidad secreta de sus habitantes, sino de un misterio propio del mismo Altiplano.

Como por un milagro apareció de pronto el locomotorista visionario. No los había olvidado. Aunque ya no se sabe si menos mal, porque no dejaba de entrañar una extraña seducción el quedarse en las amplitudes, caer en la noche entre las ruinas. Pero el viento helado sacaba a cualquiera las dudas de encima. El visionario les ofreció hospitalidad. No la suya, pues por acá no tenía, pero sí tenía un amigo donde podían pasar la noche. El amigo en cuestión vivía algo lejos del lugar en el que estaban. Era necesario caminar. Pero eso carecía de importancia. Mientras andaban apurados por el frío, el locomotorista explicaba que el hospitalario amigo había quedado viudo desde hace muy poco tiempo, y lo cierto es, decía, que estaba bastante afectado por la súbita muerte de la compañera. A esto se añadía otro pequeño problema. En realidad, la vivienda del amigo consistía en tan solo una habitación y tendrían, pues, que dormir en la misma pieza que el viudo. Agradecidos. Quién podía con el frío, con la noche, con las ruinas. Estaban agradecidos.

No había cómo regresar, no había donde dormir, no había donde ir, y el "no había" se convirtió en una frase metafísica

La habitación era amplia. Al centro de la misma un camastro enorme. Bajo las pesadas

Gallos 1992
Técnica mixta sobre papel / 67 x 72 cm

frazadas de oveja el viudo con la cabeza echada hacia atrás. Los ojos abiertos. Fija la mirada en el vacío. Inmóvil. Parecía no darse cuenta de nada, mientras entraban y se acomodaban sin mantas pero con trago, en un rinconcito de la pieza. El locomotorista se había ido.

Seguramente compartieron una mirada cómplice que daba a entender algo simple: meterle trago, emborracharse a fondo y si la suerte ayudaba, dormir. Cabeceaban atontados cuando de lo profundo de la cama se elevó una voz como un gemido:

E leo no raaa – se arrastraba la voz
E leo no raaa – otra vez al ras,
ya voooy, ya estoy yeeendo
E leo no raaa
ya voooy, ya estoy yeeendo

No cabía duda, estaban conectados con el más allá y sólo un milagro podía atarlos a la dimensión terrena. Era necesario seguir bebiendo, porque sólo el espíritu del alcohol podía permitirles compartir ambas dimensiones. El hilo con el más allá se mantuvo hasta el amanecer pues así clamó el viudo durante toda la noche, anunciando su presencia en un mundo en el que sólo Eleonora sabía si lo esperaba o no.

Al día siguiente, el locomotorista estaba más exaltado que nunca. Se encontraron en la estación para emprender el retorno. La locomotora bufaba entre vapores. Probablemente se había soñado con el fin tan ansiado, pues el visionario no paraba un instante de ponerle carbón a la máquina ardiente, entre gritos y exclamaciones de júbilo que instaban al destino a descarrilarse de una vez por todas. Pero la fatalidad tiene otras leyes, y a pesar de que Saenz y Arnal, fervorosos compartían el febril entusiasmo, hubo firme potestad, no se sabe dónde, que impidió conocer el Misterio al locomotorista que con tanta pasión los había conducido en rieles por el Altiplano. Finalmente en Viacha, se despidieron hasta otra vez del visionario y del Jefe de Estación enano.

No cabía duda, estaban conectados con el más allá y sólo un milagro podía atarlos a la dimensión terrena

Ya en el Alto de La Paz y antes de bajar a la ciudad que tanto amaban, Saenz y Arnal decidieron tomarse unas copas en una chingana, para terminar de sacarse el cuerpo de encima, de una vez por todas. Ya sin palabras, bebían ritualmente en silencio. Tan interiorizados estaban en su faena que no se dieron cuenta, sino cuando como dos sombras, delante de su mesa, aparecieron unos protestantes, que los habían elegido a ellos, entre todos, como el cumplimiento de su misión divina. Les hablaban dulcemente, como suelen hacerlo, sobre el fin del mundo que está próximo, pero que aún podían, buenamente, salvar sus almas…

Saenz se levantó sin apresuramientos. Miró al bendito pastor que hablaba preocupado de su alma y de un derechazo lo lanzó puertas afuera. Abominaba de aquellos que no tenían idea de la libertad del alma y del cuerpo de hundirse donde ellos quisieran y que la decisión de irse a los mundos infiernos era tan respetable como aquella de querer irse a los cielos. Ante todo, el respeto que cada cual le debe al otro de hacer lo que le viniera en gana. "*Acaso es con tu plata*".

Descendieron ya con las luces allabajo. Saenz, parecía ya no tener el cuerpo puesto. Las visiones comenzaron a rondarlo de cerca. El delirium se venía encima. No sé si esa vez se trataría de los negritos, "de este tamañito" (entre el índice y el pulgar unos 10 cm.) que bailaban enloquecidos con sus pañuelitos blancos sobre el vientre de Saenz. O si sería tal vez, aquel espantoso encierro en una lata de sardina que nadie quería comprar. Lo ignoro.

Solidariamente Arnal lo acompañó en la travesía.

EL MUNDO DE CERVANTES Y EL DE DON QUIJOTE

RICARDO JAIMES FREYRE

El Proyecto Prosa Boliviana, integrado por el Instituto de Estudios Bolivianos y el Instituto de Investigaciones Literarias de la UMSA, acaba de publicar *La Prosa de Jaimes Freyre,* que consigna crónicas, ensayos literarios y otros escritos dispersos del autor. De ahí extractamos este texto, en el año del cuarto centario de la muerte de Miguel de Cervantes.

He aquí que yo me vuelvo a Miguel de Cervantes y le digo:

–Soldado de los tercios de Flandes, guerrero de Lepanto, cautivo de Argel, ¿por qué arremetiste contra la ilustre hermandad de los caballeros andantes, que desfilaban por el vasto y maravilloso mundo del espíritu, armados de punta en blanco, jinetes en bravíos corceles, luchando, con el nombre de Dios y de su dama en los labios, por el amor, por la fe, por la gloria? Eran esos caballeros despreciadores de los deleites; eran nobles, generosos y abnegados; tenían el brazo de hierro, blando el corazón, alto el espíritu, limpia la conciencia; los ojos prestos a las lágrimas y la lengua a las plegarias; sobrios, castos, infatigables, misericordiosos. Ellos ignoraban que podían buscar en el mundo otra cosa que el triunfo de la justicia, de la verdad y de la belleza. Ellos ignoraban que es el alma un globo cautivo sujeto a la tierra con cadenas de diamante; la ciencia no les había dicho ni siquiera su primera palabra; las leyes que rigen al planeta no existían para ellos; las leyes que rigen a los hombres no desplegaban a sus ojos el tesoro de su iniquidad; e iban por su mundo fantástico, poblado de seres misteriosos y terribles, alumbrado por indecisos crepúsculos que cambian las formas de las cosas y con su forma su naturaleza y las vuelven ya halago ya terror de los ojos, y después las cristalizan en su aspecto y en su esencia, y las dejan, por fin, para siempre, como la visión las hizo. E iban por el mundo: por la tierra, por el aire, por el agua; por el fuego, acariciados por la lengua de los leones, como Daniel; acariciados por las llamas de las hogueras, como los mancebos de Babilonia; arrastrados en carros de fuego, como Elías; salvos en el fondo de los mares, como Jonás. E iban por el mundo, y cuando la tierra desaparecía bajo sus plantas, marchaban sobre el vacío, como Jesús sobre el lago de Genezareth. Y su mundo interior era más grande, más espléndido, más luminoso que el mundo que les rodeaba; y era su espíritu el que embrazaba la adarga, el que enristraba la lanza y el que acometía a la falange malhechora que esparce la injusticia y el dolor sobre la tierra.

"Cuando se juega al fantasma se llega a serlo"

Soldado de los tercios de Flandes, cautivo de Argel, no es bueno despertar a los hombres cuando sueñan sueños de gloria; no es bueno decirles que serán burlados, martirizados, pisoteados por rebaños de ovejas y por piaras de cerdos cuando nieguen que el mal sea en la tierra tan necesario como el bien; cuando se arrojen a extirparlo, confiados solamente en la fe de su espíritu y en la fuerza de su brazo. No es bueno decir a la estatua de cabeza de oro que tiene los pies de arcilla.

Pero olvidaste el aforismo de la cábala: "Cuando se juega al fantasma se llega a serlo", lo olvidaste para bien de los hombres. Y al jugar con los caballeros andantes creaste a Don Quijote, el tipo, el modelo, el canon eterno, al cual todos los Esplandianes, Amadises y Florismartes son como la luna al sol. Porque ellos triunfaban y él era vencido; porque ellos amaban a mujeres y él amaba a un ideal; porque ellos estaban ro-

Caricatura de RJF
Ricardo Heredia

Ricardo Jaimes Freyre / Óleo de Honorio Mossi

deados de príncipes y de paladines y él de campesinos y de titiriteros; porque ellos eran ensalzados y temidos y él reído y apaleado; porque ellos conquistaban reinos y él desbarataba retablos.

Y así burlado y humillado, valía más que los Esplandianes, Amadises y Florismartes, como vale más quien por el bien sufre que quien goza por el bien. Y harto claro se ve que divina era la locura del caballero, cuando se piensa que si hubiera convertido a ella a todos los hombres, el imperio de la justicia se habría fundado sobre la tierra.

Soldado de Lepanto, cautivo de Argel, no hagas, no, que el exceso de cordura de los que rodean a Don Quijote acabe por contagiarlo, como una mala peste traída de tierra de judíos en la sentina de un barco; no hagas, no, que el desdichadísimo caballero caiga en la mayor de todas las desdichas, que es reconocer como locura su anhelo de verdad, de bien y de belleza; que no despierte a la vida de la realidad, hecha de egoísmos, de sensualidades, de transacciones con el mal; de hipocresías que se llaman tributo a la virtud; de crueldades que se llaman tributo a la necesidad; no quieras que el que fue siempre confesor y está dispuesto a ser mártir, reniegue de su fe porque abrazado a ella le escarnecen y abandonándola le reverencian; porque cuando la proclama le llaman Don Quijote, y cuando apostata le llaman Alonso Quijano el Bueno.

No hagas, no, que el exceso de cordura de los que rodean a Don Quijote acabe por contagiarlo

Si el valeroso hidalgo, en vez de volver su espíritu hacia el mundo prodigioso poblado de hechicerías y de encantamientos, pero poblado también de abnegaciones, de grandeza, de esperanza, de amor, de fe, lo hubiera vuelto hacia el mundo que lo rodeaba, ¿no habría pensado que era necesario resucitar la caballería andante para librar a los hombres del peso intolerable de la tiranía, de la ambición, de la codicia y del fanatismo?

Habría fijado sus ojos en su España. Habría visto cómo los nietos de los reyes Católicos llevaban por todos los términos del planeta sus huestes aventureras y guerreadoras. Las habría visto combatir por mar y por tierra, con hombres de todos los climas; acosar a los berberiscos en África; a los turcos en los mares de Grecia; a los italianos, a los franceses, a los flamencos, a los portugueses, a los anglos y a la muchedumbre gimiente de los indios en las selvas americanas. Habría visto cómo se desangraba su raza, que envió en doscientos años al otro lado de los mares a treinta millones de sus hijos; cómo estaban abandonados los campos, arruinadas las ciudades, expoliados los pueblos; cómo la miseria paseaba sus harapos por todas partes, mientras los galeones, cargados de oro, abastecían apenas a las necesidades de guerras interminables; habría visto los ojos del inquisidor, fríos y duros, que escudriñaban hasta el fondo de todas las conciencias; se habría estremecido al recuerdo de los suplicios de Flandes; de las ejecuciones misteriosas en

el fondo de las mazmorras; de los tormentos del Santo Oficio; del éxodo doloroso de los moriscos que arrastraban su desventura por todos los caminos del reino, rumbo a regiones desconocidas, devorando con sus miradas, turbias por las lágrimas, la dulce patria que no volverían a ver jamás. Habría pensado en esa legión innumerable de españoles que jugaban cien veces su vida en países remotos; en los que sufrían el cautiverio en poder de los infieles; en los otros, cuyos huesos blanqueaban todos los campos de Europa, de América y de África y en los que habían hallado su sepulcro en el fondo de todos los mares del orbe…

Habría visto ese conjunto heterogéneo y abigarrado que formaba la población de las ciudades y de las aldeas

Habría visto ese conjunto heterogéneo y abigarrado que formaba la población de las ciudades y de las aldeas; el gran señor, ignorante, despótico y fanático, rey como el rey; el hidalgo, pobre y orgulloso, pretendiente eterno, quimerista, maldiciente y galanteador; el soldado, rico de heridas y de campañas, buscando una pensión o una bandera; el fraile, gobernador de palacios de príncipes, señor de conciencias, juez de ingenios, árbitro de hogares; el pedante, gran latinista, discutidor insigne, molino de silogismos; el estudiante, todo trazas, conquistador de cenas, de birretes y de ropillas; el comediante, ambulando por corrales y patios, regocijo del pueblo, alma de fiestas y bureos, vapuleado, ensalzado, encarcelado, aplaudido o luciendo el sambenito en lamentables procesiones; el pícaro, lazarillo, lacayo, salteador de caminos, mozo de mulas, cuadrillero de la Santa Hermandad, aguacil, confidente de nobles, galeoto o favorito; la dama discreta y devota, dada intrigas y amoríos; la dueña, celestina grave y rezadora, codiciosa y complaciente; la doncella, casquivana y alegre, maestra en traer y llevar billetes y amorosos pecados; y entre esa multitud frívola, supersticiosa, holgazana, pendenciera y enamoradiza, un pueblo que trabajaba para pagar los despilfarros de la corte, para sustentar a los miserables zánganos de la colmena; para llenar incesantemente las arcas que se vaciaban como por encanto, y que iba poco a poco aclarando sus filas con las deserciones de los que se incorporaban al ejército de desocupados y de aventureros.

Entonces habría pensado Alonso Quijano el Bueno que su lugarejo de la Mancha no era el asilo justo para su alto espíritu, entre un bachiller parlanchín y amigo de burlas, un eclesiástico razonador y corto de entendimiento, un barbero entrometido, una ama roma, una sobrina medrosa y lloriqueadora, un rocín flaco y un galgo corredor; que no lo era esa corte de los Austrias, asentada sobre las dos rocas enormes del fanatismo y del despotismo, y a cuyos pies se deslizaba turbiamente el río de todas las miserias, mientras en los cuatro extremos de la tierra se oía el ruido de la piqueta que iba minando sus cimientos. Habría pensado que su alto espíritu debía salir del marco que lo rodeaba; que su camino debía alejarse tanto del camino vulgar cuanto ello fuera posible; que había necesidad de devolver al mundo la realidad de ese sueño medioeval del caballero sufrido, valeroso, desinteresado, protector de los humildes, de los débiles, de los desvalidos; sueño medioeval que tuvo, por lo menos, un principio de realización al crearse la orden de caballería, honra de esa edad.

Toda la Europa civilizada aceptó el código heroico que sólo podía brotar, como una flor, en la terrible selva de los siglos medios; y si esos hombres de hierro, que se precipitaban como torrentes incontenibles sobre aldeas y ciudades; que vivían como águilas en lo alto de las rocas y caían como gavilanes sobre los campos y sobre los pueblos; a quienes el peligro perpetuo endurecía el ánimo y la fatiga perpetua endurecía el cuerpo; para quienes el combate era el placer, el deber, el medio de vida, la gloria y el juicio de Dios; si esos hombres de hierro no realizaron el ideal de la caballería cristiana, tuvieron, siquiera, el alto, el generoso propósito de alcanzarlo, y aceptaron que al dárseles el espaldarazo y al ceñírseles la espuela se les dijera: "A vos que queréis la orden del caballero os corresponde entrar en nueva vida, velar en oración devota, huir del pecado, del orgullo y de la vileza; defender a la Iglesia, a la viuda y al huérfano; ser valeroso, custodio del pueblo, sincero y leal". Y ellos juraban ajustarse a estos preceptos y combatían por su fe, por su honor y por su enseña.

Archivo fotográfico
Biblioteca del Congreso Washington D.C.

Los caballeros, como tales, eran iguales a los reyes. Las campanas y las trompas de guerra resonaban alternativamente en sus oídos. Las unas llenaban su espíritu de unción y de fervor; las otras de rudo entusiasmo, de embriaguez de peligro y de gloria; vivían una doble vida: la de la visión y la de la realidad; recordaban al nigromante, al astrólogo, al hechicero; se sentían rodeados de un mundo invisible; para él, la cruz, las plegarias, los exorcismos; para el otro, el temerario esfuerzo, la destreza y la serenidad.

No; no había distancia alguna entre el caballero de la Edad Media y el infortunado caballero Don Quijote; si hubiera nacido algunos siglos antes, sólo habría sido un exaltado para quien era visible lo que para los otros permanecía en la sombra; pero los años habían corrido; el espíritu humano había sufrido los dos choques rudísimos del cisma de Lutero y del renacimiento clásico; el feudalismo agonizaba; los pueblos europeos hacían guerras políticas y se hundían en el oro de América; España acababa de empujar al otro lado de las Columnas de Hércules a los descendientes de la gran horda conquistadora y, en ese mundo que empezaba a olvidar las pasadas brumas bajo el sol hiriente del mediodía, apareció de pronto la figura lamentable de Don Quijote, en cuyos ojos seguían cristalizadas las indecisas penumbras de un crepúsculo desaparecido para siempre.

Miguel de Cervantes, a ti estaba reservado el crear el tipo, el dechado perpetuo de los hombres que no son de su siglo y a quienes es preciso llamar o locos o santos

Miguel de Cervantes, soldado de los tercios de Flandes, guerrero de Lepanto, cautivo de Argel, a ti, que fuiste el más perfecto tipo de tu época; pobre hidalgo, lleno de ingenio, de valor, de ambición, harto de miserias y de tristezas; inquieto, aventurero, noble, leal, generoso; hijo de esa España que fue cuna de todos los heroísmos; en la cual esplendía el siglo de oro, más grande y más radioso que el de nación alguna desde los tiempos de Augusto; pobre hidalgo de aquel gran pueblo que desde una roca de Cantabria empezó su lucha doce veces secular, abriéndose paso a botes de su lanza; empujando delante de sí los ejércitos de los árabes, reconquistando su territorio; atravesando los mares para imperar, desde un extremo al otro, en el continente inmenso y virgen; franqueando los Pirineos para dominar a la Europa; surcando el Mediterráneo para sojuzgar al África; llevando sus bajeles por los océanos de Oriente; levantando su bandera en las manos del primero de los Austrias sobre todas las cabezas, sobre todos los tronos de la tierra, y replegándose después lentamente sobre sí misma, repasando las montañas, repasando los mares, enriqueciendo con sus despojos a todos los pueblos; encerrándose, por fin; dentro de sus fronteras, como un viejo soldado que después de haber paseado su heroísmo sobre todos los campos de batalla, reposa en su pobre hogar, solo, abandonado y glorioso… Miguel de Cervantes, a ti estaba reservado el crear el tipo, el dechado perpetuo de los hombres que no son de su siglo y a quienes es preciso llamar o locos o santos.

Archivo fotográfico
Biblioteca del Congreso Washington D.C.

ESCRITURAS (IN)NECESARIAS:

DRAMATURGIA FEMENINA BOLIVIANA CONTEMPORÁNEA

Julia Peredo / Escritora

En el marco del XVII Festival Internacional de Teatro (Fitaz), realizado en abril, la autora presentó esta ponencia.

Me piden que para comentar el trabajo de cuatro mujeres que tengo la dicha de conocer y admirar como escritoras, actrices, directoras y amigas. Líneas más abajo, me tropiezo con el tema de la mesa: "Dramaturgias (in)necesarias": dramaturgia femenina contemporánea boliviana. Hay en estas definiciones al menos tres que me problematizan desde hace tiempo. Pero no importa. Elijo no perderme en disquisiciones y preguntar por ellas a los textos que me envían generosamente cada una las autoras.

Camila Urioste, Claudia Eid, Laura Derpic y Paola Oña aparecen de plano en un contexto donde el dramaturgo es un bicho raro, y la dramaturga ni qué decir. Es apenas en este siglo cuando la dramaturgia empieza a despuntar como un ejercicio y una profesión necesaria en nuestro país. Tal vez, mis reparos con el término "femenina" deberían estar refutados de entrada por una mera cuestión de conquista de género, cosa que a veces suele incomodar en los círculos que defienden la igualdad (¿por qué no dramaturgia masculina?). Pero ese es apenas el principio. Ya con los textos en mano se hace patente esta necesidad de poner en escena lo evidentemente femenino, la experiencia de una mujer en el momento en que la sexualidad, el lugar simbólico, los roles y la identidad de género se reformulan.

Tenemos entonces personajes femeninos que trabajan sin presumir, que viven su propia soledad sin considerarla una condena, que renuncian a ser las víctimas, y que, incluso estando en problemas, no piden ser salvadas

Tenemos entonces personajes femeninos que trabajan sin presumir, que viven su propia soledad sin considerarla una condena, que renuncian a ser las víctimas, y que, incluso estando en problemas, no piden ser salvadas.

Cito a Paola (Cordelia):

> Una mujer debe tener claro que ambas opciones: tener o no tener un bebé son partes iguales de un verdadero plan de felicidad. Mundos paralelos./ Felicidades señora tiene una princesa como hija
>
> Hijas imitan a sus madres o las rechazan o las abrazan o las quieren o las odian/ Listo/ Saludo/ Le cuento que la anterior semana me

robaron la cartera con el recibo y pues como le digo no lo tengo pero ése es mi nombre se lo juro por favor ese es mi nombre Cordelia Sar…Eso mismo es una cobija de lana de mi gato, ésa verde es la mía claro que sí le repito mi dirección: calle Las Orquídeas # 25/ muchas gracias/ hasta luego/ muy amable/ Saludo saliendo/ De vuelta a casa/ Una mujer debe volver a casa temprano por la sombrita/ Una mujer/ Una mujer debe fijarse a ambos lados de la calle antes de cruzar/ Una mujer debe tiene necesita busca añora piensa trama imagina/ Una mujer/ Solicita espera besa traiciona gime/ Una mujer gime y el calor se le escapa por la boca/ ¿cuántas mujeres se necesitan para cambiar un foco?/ Una imposible/ Dos imposibles/ Tres/ Tres cuatro cinco/ Waiting in the sky/ He would like to know us/ But./ Porqué le ponen pero al final de todas las oraciones/ Me preguntaba el gaucho ése.

Decepción número 32 de mi vida/ Ése gaucho/ Listo casa/ Casa al fin/ Llave/ Puerta/ Me cago en la mierda/ Me olvidé los pasajes/ Ni modo.

Más allá de los dogmas, la feminidad se construye sobre un colchón de astucia y de insolencia constantes.En algunos textos esto sucede en situaciones extremas, como el estupro y la violación.En este punto elijo citar a Camila, que llega a un punto peligroso del humor negro en su obra Sex/Shop:

LUCÍA: Yo no entendía mucho, me hizo chupársela así que no sé si considerarlo violación.
FRANCA: ¡Pero te obligaron! Un hombre te obligó a chupársela y ¿no sabes si considerarlo violación?
LUCÍA: Es que, es raro.
FRANCA: ¡No! ¡No lo reprimas! No es raro, es una monstruosidad del mundo falocentrista, ¡No dejes que te digan más que hacer!
LUCÍA: Ey, tranquila. Empezó como una violación suya y terminó como una mía. Porque a mí me gustó tanto lo que estaba chupando que no lo quise soltar más.
FRANCA: ¿Qué? Bueno, pero, siendo así… Igual él estuvo mal en haberte obligado.
LUCÍA: Si, bien, todo eso. Pero técnicamente es un empate.
FRANCA: ¿Empate?
LUCÍA: Y sí, ni me violaron. Bueno, en realidad un empate empate no fue, porque al final tuvo que dormirme de una piña para que se la suelte. Lo cual no me parece mal. Una piñita correctiva.
FRANCA: ¿No te parece mal? ¿Que no te parece mal?

LUCÍA: Me parece justo.
FRANCA: ¿Sabes qué hubiera sido justo? Cortarle la pija, obligarlo a que se la coma, esperar a que la cague y hacer que se la coma de nuevo. Eso hubiera sido justo.
LUCÍA: ¿Cómo le voy a cortar el pito a mi padre?

La transgresión es máxima cuando pensamos que no sólo se trata de una irreverencia casi imperdonable en Lucía (el personaje), sino que además está escrito por una mujer. Los personajes femeninos en las cuatro autoras, si bien no están exentos de sensibilidad, son valientes, despreocupados y contestatarios sin necesidad de ser militantes de una reivindicación que parecen llevar en sí mismos.

Otro rasgo en común, es la presencia, en todos los casos, de personajes extremos, que no temen encarnar el estereotipo, pues es usado cabalmente para desbaratarlo. Tal vez ahí radica uno de los rasgos más evidentes de lo contemporáneo en estas cuatro escritoras. Tomo como referencia las obras Los infelices (Eid), El Crimen (Urioste), Raros (Oña) y Los Rubiecitos (Derpic).

En Los Infelices, Eid rodea a Darla la adolescente, honesta y huraña, de personajes televisivos extremos: La madre (Samia) escritora bestseller new age, el producer con anillo de mariposa enamorado de la madre, y la conductora de tv luchando por mantenerse vigente. La desesperación de cada personaje adulto los lleva a un absurdo que, hacia el final de la obra, se deshace hasta las últimas consecuencias de lo inadmisible. Cito:

Entra Katira con cámara.
Katira: Dónde está la chica, que comience a llorar!
Samia: Katira Querida! Estás igualita a la última vez que nos vimos!
Katira: Tu igual! Nos vimos en… en…
Samia: Ah… ajá! Ajá! Quieres una copa de vino?
Katira: No… o bueno sí!
Samia: Producer! Vino!
Producer: Hermosa! Llegaste! Toma vino!
Katira: Gracias! (Seca) Dónde está la niña violada! Que venga!
Producer: Katirita… dónde está el contrato?
Katira: Tenemos algunos problemas de cronograma… pero todo va estar bien, traigan a la niña!
Producer: Ajá… ajá… y qué problemas?

El extremo del estereotipo se convierte entonces en un motivo de burla, un espectro grotesco donde ya no cabe identificación ni correlación posible con lo real.

Salvo, en el caso, tal vez, de la escritura de Derpic, cuyo uso de los estereotipos se da en sentido inverso. En Los Rubiecitos muestra personajes a partir de citas fuera de contexto que construyen esos modelos que nos fueron impuestos y nunca pudimos seguir. Están los personajes del libro de escritura *Alma de Niño,* los niños rubios y ricos aunque no tan ricos, el colorado que quiere llegar al mar. Las citas descontextualizadas devienen ironías, que en su doble naturaleza, a la vez nos alejan de estos personajes definitivamente, y nos permiten conmovernos con esa ingenuidad que ya no pudimos heredar de ellos. Cito:

> El sol parece una bola de fuego que baja violentamente hasta desaparecer. De pronto todo oscurece y aparece una bruma.
> El Enano Fermín: Espesa bruma la que aparece. ¡Quién lo diría! pareciera que el arpa arde. ¿Qué onda que esto no ande? Anda, anda a decirle a alguien que estamos perdidos.
> En medio de la bruma, aparece El Del Seso, está todo golpeado y camina apenas.
> El Del Seso: ¡La respuesta al usurpador! ¡Bolivia, escucha el llamado del mar!
> Se escuchan truenos y hay relámpagos, se escucha el ruido ensordecedor de la tormenta. El Oso y el Enano, se aturden y esconden donde pueden. El Del Seso los saca de su escondite y los obliga a marchar junto a él. La lluvia se intensifica.
> El Del Seso: Recuperemos nuestro mar.
> El Oso y el Enano: Recuperemos el Litoral.
> El Del Seso: Los Tres:
> Aún a costa de la vida, recuperemos el mar perdido, recuperar,
> Recuperar, Es nuestro grito y voluntad. Recuperar, recuperar El Litoral y el ancho mar"
> El Del Seso: Los niños van por delante. Correteando, van de un lado al otro sin parar. Nos acompañan a nosotros, como adultos que no son, tratando de ser como nosotros. Van en fila de atrás hacia a adelante y de adelante hacia a atrás, tocando un bolero de caballería, con una corneta, un tambor y una sartén. ¡Cómo no escucharles hasta el final! … ¡Cuidado, carajo! ¡Cuidado!
> Se escuchan disparos, los tres se lanzan al piso y se cubren.

Otro de los rasgos profundamente contemporáneo en los textos son los desórdenes temporales. El tiempo se maneja en el sentido musical, no es un tiempo lineal y consecutivo, es un pulso, un latido simultáneo a un pensamiento desordenado, íntimo, profundamente femenino en el mejor sentido de la palabra, donde se mezclan lo lírico y lo cotidiano. Particularmente en Eid, los saltos temporales logran generar un ritmo dramático intenso y continuo, donde el espectador estará pendiente sin descanso, respirando a la par del personaje en espera de un desenlace que a menudo anuncia catástrofe. Tal es el caso en Choque de dicha autora, como en Cordelia de Oña, y en menor medida en Mientras esperamos de Derpic y El Crimen de Urioste. Los desenlaces en gran parte de las obras no son cabalmente sorprendentes dentro de lo que se nos anuncia, pero se puede decir que son, al menos, desconcertantes: los personajes acaban volando, yendo a vivir a otro planeta, perdiéndose en el espacio, como si la desintegración fuera un gesto más de nuestro tiempo.

Este alejamiento, tiene además una relación muy cercana a la metáfora, en la medida en que –también en su totalidad- las autoras tienen obras de un tono muy

íntimo, casi confesional. Aunque no son las únicas, tomaré como referencia Vértigo (Urioste), Mujer de Juan (Eid), Cordelia (Oña), Coca Cola con Gasolina (Derpic). En estas obras se presenta a los personajes en una situación en la que son completamente vulnerables, están expuestos ante los otros, ante el público, ante lo otro que solo pone en evidencia un lugar de intemperie, de incomprensión. En ese ámbito (no podría ser de otra manera) irrumpe el amor. Sin embargo, este amor no es más una necesidad a ser alcanzada por un ideal, y, por lo tanto, los desastres amorosos no son más una falta de mérito de quien no fue mujer suficiente. La mujer sabe que el otro es apenas una construcción de la mirada misma de quien ama (cito a Claudia):

"Juan eres un artista/ Juan eres arte/Juan quisiera que estés dentro de mí /Mi Juan /Me has vuelto a superar/ Él no deja de superarme y ahora me ha superado con mis propias manos".

Finalmente, la mujer se niega a ser una amante pasiva. Cito a Derpic: ¿Y qué hago en tu casa?/ He venido por lo que es mío y no me voy hasta que me lo devuelvas./ Llevas una mano a la boca como si no entendieras de lo que hablo…¿Ah si? Después de todo lo que hemos pasado juntos ¿me vienes a decir esto?/ Tercer piso. Bonita vista. Las luces de la ciudad nos saludan. Nos rodean.No estamos solos. Mejor así. Tomo un cigarrillo, lo sostengo con una mano y en la otra sostengo la otra botella. Está cerrada. Hace tres años, me pediste un favor. Pareces no entenderme y niegas con la cabeza rotundamente. Dejo el cigarrillo en el cenicero de la mesa, mientras tanto, abro la botella y empiezo a rociarla por todas partes. Andabas necesitado de dinero. No tenías plata ni para volver a tu casa, que por cierto… es muy bonita. ¡DEVOLVEME MIS DOS BOLIVIANOS!

En estas obras se presenta a los personajes en una situación en la que son completamente vulnerables, están expuestos ante los otros, ante el público, ante lo otro que solo pone en evidencia un lugar de intemperie, de incomprensión

Finalmente, llego al último término en conflicto: bolivianas. Tengo la tentación de constelar otra serie de citas donde se muestre cómo en todas las obras se escucha una forma de hablar muy claramente boliviana, y, podría decirse incluso, colla. Sin embargo ¿Es ahí donde radica lo boliviano en estas escritoras? ¿en el acento? ¿será? Tampoco existen cuadros típicamente bolivianos, ni paisajes, ni personajes indígenas, ni nada de lo que se nos ha contado que es evidentemente boliviano. Sin embargo ahí está. Está en la vena, en la experiencia, en el anhelo. Está en una escritora tratando de vivir en un medio difícil, está en un boliche a oscuras en un suburbio de las laderas, está en una mujer que no quiere abrirle a la policía, en el enano de un libro ansioso por conocer el mar. Está en todas esas cosas aunque tal vez, a estas alturas de la escritura, no sea un factor tan relevante a la hora de catalogar a nuestras autoras.

En suma, vemos aquí cuatro distintas dramaturgias. Femeninas, porque son vistas desde la circunstancia específica que significa ser mujer. Contemporáneas porque utilizan recursos, lenguajes y miradas de su propio tiempo. Bolivianas, porque una no puede negar su propia infancia. Dramaturgias para diseñar acciones que no están escritas, para encarnar lo que no quiere decirse, para reconocer que la dramaturgia solo alcanza para no decir. Acaso un gesto más de lo evidentemente inasible, allá donde lo femenino se entiende como aquello que no tiene lugar, algo imposible de ubicar y de abarcar. En lo personal considero que la escritura siempre es indispensable, y siempre un fracaso. ¿Necesarias o innecesarias? juzguen ustedes.

EL GRAN VIDRIO

Artistas visuales contemporáneos

Curaduría y textos: Leonor Valdivia Dzgoeva

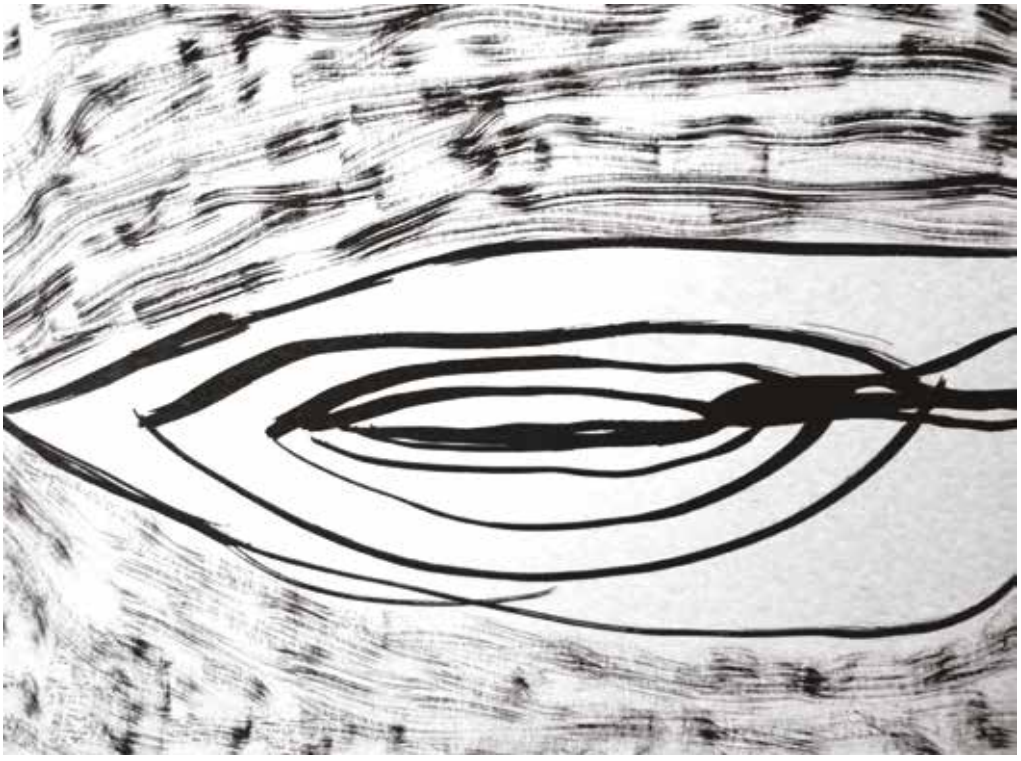
Tercer día
Escultura en tela
2014

NADIA CALLAÚ

Desde muy joven se vinculó al mundo del arte, comenzó tomando clases de cerámica en el Taller de Artes Visuales de Santa Cruz. Posteriormente, después de un acercamiento al arte contemporáneo comenzó a desarrollar una producción autodidacta experimentando con distintos soportes y lenguajes. Ha expuesto en diferentes colectivos en espacios culturales en Bolivia y Ecuador. Su obra fue seleccionada en la Bienal de Arte Contemporáneo de Santa Cruz y en la Residencia Materia Gris de La Paz. A la fecha cursa la carrera de Artes Plásticas y se encuentra preparando su primera exposición individual, además lidera un grupo de estudio de arte contemporáneo en Kiosko Galería.

Dibujo 25
Tinta china sobre papel
2015

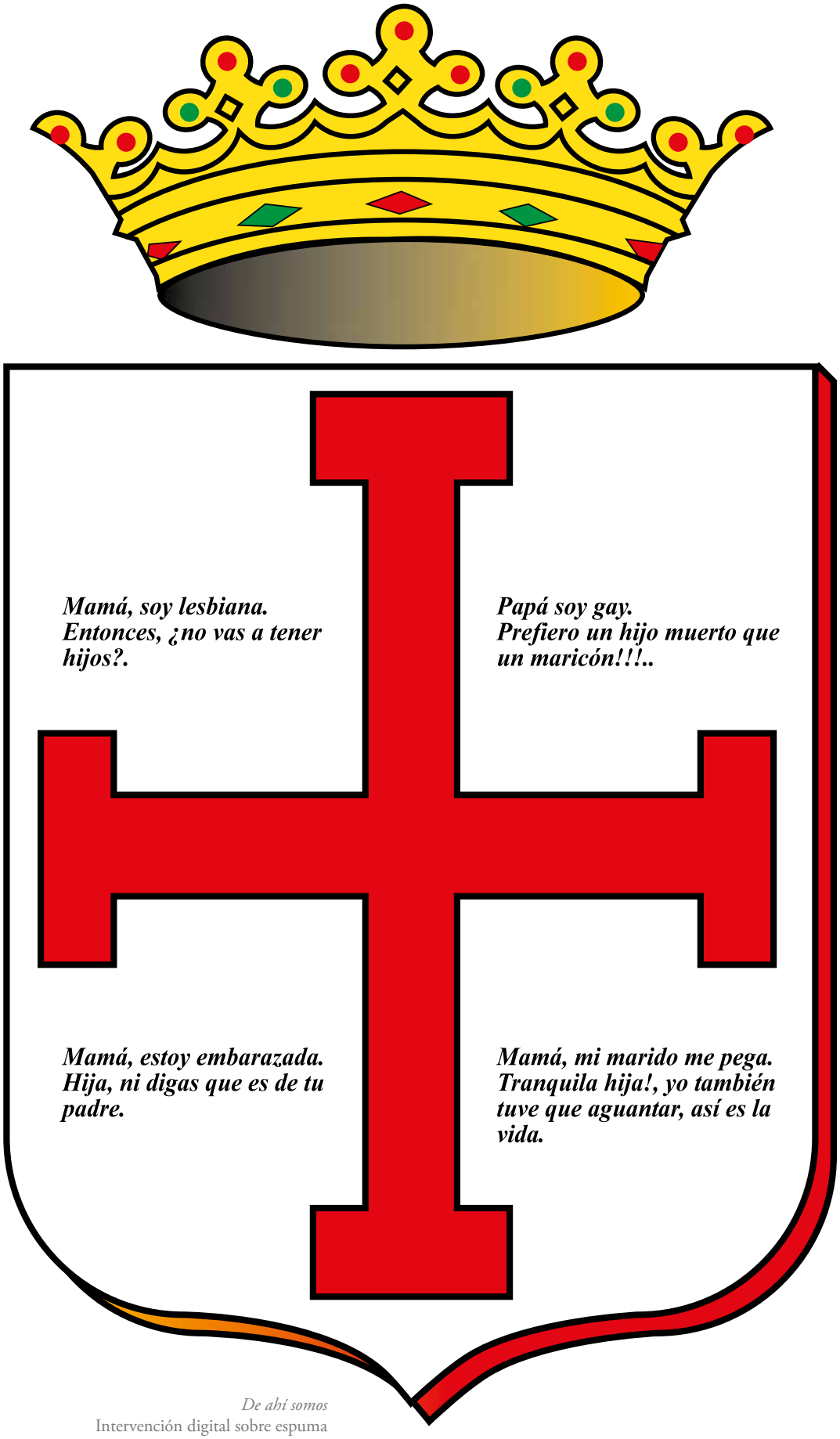
Dibujo 5
Tinta china sobre papel
2013



Nuestro primer encuentro
Intervención fotográfica
2011

La obra de Nadia Callaú ha pasado por diferentes etapas, las cuales si bien en primera instancia podrían parecer no relacionarse entre sí, tienen una raíz común, un interés que traspasa lo meramente plástico o formal, generando una articulación particular. Su propuesta artística se define a partir de reflexiones y cuestionamientos en torno a temas que –comunes y cotidianos– marcan o definen a una sociedad y de los cuales es difícil permanecer ajeno.

Bajo ese contexto, su proceso creativo que algunas veces está vinculado a la estética relacional, se nutre de temáticas como la identidad, el territorio, las costumbres y tradiciones; planteando interrogantes, críticas e interpelaciones en distintos niveles: históricos, generacionales y de género, cuyos resultados sin duda alguna no quedan inadvertidos por toda la acepción política que estos conceptos conllevan.



De ahí somos
Intervención digital sobre espuma
2015

ECOS MEDIEVALES EN LA ICONOGRAFÍA DE LAS SIRENAS ANDINAS VIRREINALES

(PRIMERA DE DOS PARTES)

Margarita Vila Da Vila / Historiadora de arte

Conocida es la persistencia de la tradición clásica en el Medievo merced a la interpretación moralizada de la mitología grecolatina y a la fascinación que por la belleza de sus formas sintieron algunos artistas de ese tiempo. Las sirenas pisciformes plasmadas en relieves y pinturas del antiguo Virreinato del Perú son testimonio de ello, dando cuenta de la mediación ejercida por el arte medieval en la trasmisión del legado clásico a la cultura humanista del Renacimiento y Barroco. Sus formas las emparentan no con las aviformes de la Antigüedad, sino con aquellas de los *Bestiarios* mostradas en tantas obras medievales, por mucho que estudiosos locales insistan en su ascendencia indígena al ligarlas al mito lacustre de *Quesintuu* y *Umantuu*.

"Un oráculo había dicho que las Sirenas morirían si un barco pasaba sin detenerse ante ellas y, en efecto, murieron"

Como aves antropocéfalas se plasmaron las sirenas en Grecia desde el siglo VII a.C., cuando Hesíodo les dio nombre y Alcmeno las describió como diosas de melodiosas voces. Según Ovidio obtuvieron alas para buscar por mar y tierra a la raptada Proserpina y según el Pseudo-Higinio como castigo de Ceres por no haber evitado el rapto de su hija, siendo Eurípides en su tragedia *Helena* quien las describió aladas. Desde el periodo clásico hasta el final del Imperio romano mantuvieron las alas, pero incrementando su aspecto humano, como prueban las sirenas funerarias del Sur de Italia o las que seducen a Ulises en el mosaico tardo-romano de Dougga (Túnez, S. III)[1].

El proceso de su segunda metamorfosis, aquella que las convirtió en sensuales féminas con colas y aletas, fue estudiado hace décadas por Deonna, Faral, y otros, siendo en la Edad Media cuando se generalizó la imagen de las sirenas pisciformes.

Es posible –opina Mª I. Rodríguez– que el proceso evolutivo de las sirenas "corriera paralelo a la evolución que, por transmisión oral, sufrieron los pasajes de la Odisea". Una vez plasmadas sobre olas y no rocas, se convirtieron "en seres pisciformes adaptados a su nuevo hábitat acuático". Así parece suceder con las sirenas miniadas en *Bestiarios* ingleses del siglo XIII, al combinar –tal como la describió hacia 1125 Philippe de Thaon– una cola de pez con patas de halcón y al agarrar peces en el agua o largas alas extendidas y colas escamosas.

Capdeville y A. Orías, en cambio, atribuyen la transformación a una leyenda surgida en la ciudad cretense de Áptera a partir de relatos de Pausanias y

1. He dedicado un estudio al más antiguo tipo de sirenas en M. Vila Da Vila: "Las sirenas aladas y la génesis de su imagen", *Revista Cultural*, XVI, Nº 77, jul.-ag. 2012, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, La Paz

Sirena / Bestiario de Oxford

el Pseudo-Apolodoro del siglo II. No obstante, Pausanias se limita a consignar que compitieron con las Musas en canto y el Pseudo Apolodoro afirma que "Un oráculo había dicho que las Sirenas morirían si un barco pasaba sin detenerse ante ellas y, en efecto, murieron". Que tal leyenda era conocida en el periodo clásico se demuestra en una vasija de Vulci (Etruria) en la que una sirena se arroja a las aguas. Otros mitógrafos, desde Licophron hasta el Pseudo-Higinio, opinaron lo mismo, añadiendo algunos que habiendo arribado sus cuerpos a las costas de Nápoles, sus habitantes les rindieron culto en las tumbas y templo que levantaron en Sorrento. De ahí el espectacular número de sirenas en el arte de la Magna Grecia (sur de Italia).

Ninguno de ellos hace mención a su transformación en criaturas marinas, aunque una leyenda diga que una llegó nadando a Cumas. Incluso Horacio en su *Epistola ad Pisones* encuentra risible la idea de una mujer hermosa que acabase en pez con un dicho alusivo a una composición bella en algún elemento, pero carente de unidad artística.

Y sin embargo, tal descripción se aplica bien a las sirenas elaboradas en el Virreinato del Perú bajo el influjo de modelos medievales que pervivieron en la sociedad colonial a partir de dibujos y grabados presentes en mapamundis, libros de ejemplos ilustrados, Historias Naturales y en tratados de Emblemática.

No se puede precisar en cuál de ellos se inspiraron los artistas mestizos e indígenas que las plasmaron en relieves, pinturas, *queros*, platería y tejidos virreinales. Es evidente, con todo, que los hubo, dada la reiterada pose frontal de estas acuáticas féminas y la manera en la que curvan su cola. Así aparece la dibujada por el noble quechua Felipe Guamán Poma de Ayala en el Mapamundi del "Reyno de las Indias" que incluye en la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* que escribió hacia 1615 para el rey Felipe III de España. Su aspecto no es muy diferente al de cientos de sirenas medievales. De hecho,

basta comparar la sirena de San Miguel de Pomata (Puno, c.1750), con las figuras del relieve copto del Ikonen-Museum de Recklinhausen (Alemania) talladas en Egipto durante el siglo V, para apreciar el parecido.

Según K. Wessel, se trata de las más antiguas sirenas pisciformes en un contexto cristiano. Tal como lucen, parecen seductoras émulas de la pecadora Eva, al recoger un carnoso fruto de los arbustos que les flanquean. Fueron éstas condenadas por algunos Padres de la Iglesia como lascivos y falsos demonios, probablemente por "las connotaciones eróticas y nocturnas de la Sirena griega", que la emparentaban con la Lilith judía y la perversa deidad babilónica homónima.

Así aparece la dibujada por el noble quechua Felipe Guamán Poma de Ayala

Otros autores, sin embargo, interpretan las figuras coptas como tritonisas. Surgieron éstas de la fantasía creativa del arte clásico tardío. Tras las talladas en tumbas de Tarento o pintadas sobre vasijas de Campania (Italia) durante el siglo IV a.C., se mostraron con sus largas colas en el arte helenístico y romano, como parte de los cortejos marinos que prefiguran el *Triunfo de Galatea* pintado por Rafael para la villa Farnesina de Roma. Su aspecto se inspiró en el otorgado desde el periodo arcaico, y tanto por artistas griegos, como etruscos o romanos, a seres marinos como el dios del mar Nereo, el pisciforme Glauco y los tritones.

A estos prodigiosos seres hay que agregar la temible Escila. Aparecida en la *Odisea* tras la aventura con las sirenas, personifica los peligros que enfrentan los marinos al atravesar los remolinos del Estrecho de Mesina. Según las *Metamorfosis* de Ovidio, Escila, tras despreciar a Glauco, fue convertida por Circe en la extraña fémina representada en jarras y terracotas de Apulia: un ser de torso femenino y potente cola de pez con cabezas caninas al vientre. Así la imaginaba el *Liber monstruorum* escrito en torno al 700, al afirmar -inspirado en la Eneida de Virgilio- que "Escila tiene cabeza y busto de una joven, como las sirenas, pero el vientre de un lobo y la cola de un delfín". Las largas colas de las tritonisas y de Escila las diferencian de las posibles sirenas del relieve copto, cuyas extremidades se asemejan más a las de genios acuáticos asirios tallados en el palacio de Khorsabad hacia el 705 a.C. También aparecen antes en el arte sirio de Tell Halaf, según nos recuerda un relieve del Museo de Pérgamo en Berlín. Ignoramos quienes fueron, por más que se les

Mosaico de Ulises y las Sirenas / Museo del Bardo

imagine como Dagón, el dios marino de los cananeos al que se asoció con una divinidad femenina también pisciforme. Conocida como Derceto o Atargatis, fue identificada con Afrodita y la fenicia Astarté.

Muchos siglos después, la imagen de Dagón "llamada también Derceto, Atargatis y, posteriormente, la Venus de los mares" según A. Kircher, aparecía como una mujer de larga cola en el *Oedipus Aegyptiacus* publicado en 1652. Debido a ello, según T. Gisbert, los agustinos Ramos Gavilán y Antonio de Calancha compararon a Dagón con Copacabana, la libidinosa divinidad prehispánica del lago Titicaca.

Nada se conserva de su ídolo. Por la descripción de Ramos Gavilán, autor de la *Historia de Ntra. Sra. de Copacabana* publicada en 1621, parece haber estado tallado en una piedra azulada y tener aspecto de pez con rostro humano. De ahí, y de la mención hecha por el P. Bertonio a una relación pecaminosa entre el dios Tunupa y dos mujeres, han inferido T. Gisbert, Báez-Jorge y Orías, la "vasta difusión prehispánica" de las sirenas andinas. Opino, sin embargo, que se trata de una afirmación cuestionable, habida cuenta de que, revisados tanto los textos como las imágenes prehispánicas, no hay bases iconográficas que sustenten el supuesto origen autóctono de las sirenas mostradas en retablos, portadas y *queros* virreinales.

Tanto T. Gisbert como los autores que la siguen, han vinculado a las sirenas andinas con el mito aymara de *Umantuu* y *Quesintuu*. Sin negar la posibilidad de que en el imaginario popular haya podido producirse esa interpretación y habida cuenta de que estamos tratando de lo que M.L. Pratt calificó como "arte en zonas de contacto" para designar, en palabras de H. Okada, "espacios sociales en donde culturas dispares se encuentran, chocan y luchan", quisiera advertir contra los riesgos para una correcta valoración iconográfica cuando se infiere de los textos más de lo que dicen, se atribuyen a lejanas épocas tradiciones que pueden ser modernas o, en este caso, se imaginan en relieves y pinturas prehispánicos rasgos que nada tienen que ver con los modelos que inspiraron los posteriores diseños.

Tanto T. Gisbert como los autores que la siguen, han vinculado a las sirenas andinas con el mito aymara de Umantuu y Quesintuu

Ningún parentesco se advierte entre la Dagón-Derceto del grabado o las sirenas virreinales y la criatura presente en el tejido Chancay que T. Gisbert in-

Textil Chancay

terpreta como una "mujer pez". Más parece un reptil, a juzgar por sus cuatro patas y perfil zigzagueante. Y tampoco parece viable la filiación entre el relieve prehispánico de un pez de Pucara del Museo Arqueológico de Puno relacionado con el dios *Kopakawana* y las sirenas de las iglesias cercanas al Titicaca.

Dice de *Quesintuu* y *Vmantuu* el Padre Bertonio en su *Vocabulario de la lengua aymara* (1612): "Son dos hermanas con quien pecó Tunupa, según se cuenta en las fabulas de los indios". Explica que aquél fue uno de sus dioses, pero no dice que fueran sirenas las hermanas. La interpretación propuesta por T. Gisbert deriva, en primer lugar, de que se llame así a peces del lago Titicaca. También la sustenta en que las muchachas chipayas se adornen con dijes o "*lauraques* que tienen forma de sirena". Añade a ello que en la feria peruana de Tinta dedicada a San Bartolomé -apóstol al que algunas comunidades indígenas identificaron con Tunupa tras la conquista-, se venden sirenas de yeso. Y remata este argumento el que en Lampa, una comarca del Perú cercana al lago, según el etnógrafo Ramos Núñez, "hay sitios llamados Sirenayoc", es decir, "que poseen sirenas".

"Hay sitios llamados Sirenayoc", es decir, "que poseen sirenas"

Sin embargo, considero que antes de sacar conclusiones, hay que preguntarse:

¿Podría deberse la identidad de nombre entre mujeres y peces a su común origen lacustre y apetito lujurioso? Recuérdese que el pez fue plasmado como atributo de Venus y de las sirenas durante la Edad Media europea.

¿Son sirenas, en verdad, los *lauraques* chipayas a los que aluden Gisbert y Orías? Contemplando el reproducido por T. Gisbert, parecen simples peces, algo comprensible dado el hábitat lacustre del pueblo chipaya.

¿Las sirenitas de la feria de Tinta (Cuzco) inspiraron los relieves de las portadas virreinales o sucedió lo contrario? Dada la usual derivación de las copias populares de prestigiosos modelos artísticos, parece ser ésta posibilidad la más acertada.

Si los sitios "que poseen las sirenas" de Lampa se llaman "*Sirenayoc*", dada la raíz griega de la palabra, parece lícito suponer que tales tradiciones se gestaron a partir de la llegada española. Es bien sabido que en muchos lugares se han desarrollado mitos relacionados con criaturas acuáticas de apariencia femenina. Así, los chilenos de Chiloé utilizan el término inca *Pincoya* para designar a una sirena rubia, al igual que la *Sumpall* mapuche. Por su parte, los malgaches dan nombres locales a las mujeres con agallas de sus mitos, como sucede con las del folklore noruego, las *Saekona* del Mar Báltico o las *Mermaids* anglosajonas. Todo ello permite dudar del origen prehispánico del mito de las sirenas de Lampa, pues de haber pre-existido a la conquista,

hubiera dado un término autóctono a la mujer acuática que describe como "Sirena".

Y aun aceptando la posible convergencia entre mitos prehispánicos y clásicos, pienso que sólo en la iconografía europea pueden encontrarse precedentes tanto para las sirenas virreinales, como para las talladas junto a centauros en tumbas malgaches. Considero importante recalcar esto porque, dado el prestigio internacional de los esposos Mesa-Gisbert y la amplia aceptación que en medios intelectuales y artísticos sudamericanos han tenido sus teorías, el mito de *Quesintuu* y *Umantuu* sigue inspirando investigaciones y hermosas obras de arte. Así lo prueba la dedicada a éstas por la etnohistoriadora P. Revilla Orías y la melancólica *Quesintuu* de la estampa diseñada por Guiomar Mesa en 2008. Curiosamente, ésta no deriva de las sirenas andinas, sino de una tallada en el púlpito de San Miguel de Chiquitos. Años antes, Martha Cajías había dedicado un batik a las míticas hermanas del lago Titicaca y recientemente, otra boliviana, María Gutiérrez, ha unido el mito aymara de la voluptuosa mujer-pez con la metamorfosis de las sirenas aladas.

Así, los chilenos de Chiloé utilizan el término inca Pincoya para designar a una sirena rubia, al igual que la Sumpall mapuche

Tal sensualidad es compartida por la gótica sirena del Bestiario de Oxford que sostiene un pez mientras sujeta un peine, como hace la "Sirena coqueta" tallada en el siglo XV sobre un asiento del coro de San Sulpicio de Diest (Bélgica). Tan encantadoras y aún más sensuales que éstas, son las que decoran las volutas del retablo de la iglesia boliviana de Copacabana, pintado –según reza el epígrafe de la predela- por Sebastián Acostopa en 1618. Resultan contemporáneas a la dibujada por Guamán Poma de Ayala en el Mapamundi de su *Corónica* y figuran entre las más antiguas de la Real Audiencia de Charcas. Basta ver su piel nacarada, sus firmes senos, su provocativa pose y dorada cabellera, para vincularlas al Renacimiento.

Su aspecto pudo inspirar el de las "blondas" y "cándidas" sirenas que Fernando de Valverde cita en el poema sacro *Santuario de Ntra. Sra. De Copacabana* (1641) y se aviene al de la que ilustra el Nº XXX de los *Emblemas morales* que Juan Horozco y Covarrubias imprimió en 1604 inspirado por Alciato. Su epigrama advierte: "Comienza el vicio siempre con blandura prometiendo contento y admitido, cumple con dar disgustos y amargura quedando en todo falso y fementido. ¡Oh canto de sirena y hermosura, que al cabo eres un monstruo tan temido!".

El tenor coincide con el aplicado a otro emblema moral de S. Covarrubias Horozco (1610). Junto al mote horaciano "*Atrum desinit in piscem*", se presenta una sirena con cola de pez, torso femenino y brazos abiertos, ilustrando este texto: "El vicio de la carne es una dama, del medio cuerpo arriba muy hermosa,

Fachada principal / Iglesia de San Salvador de Salinas de Yocalla, Potosí.

del medio abajo pez de dura escama. Horrenda, abominable y espantosa, con halagos os llama, y con su llama abrasa y quema aquesta semidiosa". Treinta años después, Diego Saavedra Fajardo, cuyas obras se leían en Potosí, en la nº 78 de sus *Empresas políticas* (1642), aplicó el lema "*Formosa superne*"a la sirena que toca la viola sobre el mar.

El sentido y aspecto de tales sirenas remonta al ya descrito, hacia el 700, por el *Liber monstrorum de diversis generibus.* Este tratado, antecesor de los *Bestiarios* medievales y sucesor del *Physiologus*, afirma que "Las sirenas son doncellas marinas, que seducen a los navegantes con su espléndida figura y con la dulzura de su canto. Desde la cabeza hasta el ombligo, tienen cuerpo femenino, y son idénticas al género humano; pero tienen las colas escamosas de los peces". Algo posterior al texto es el Sacramentario franco de Gellone, en cuyo inicio se muestra a una mujer-pez de trenzada cabellera nadando hacia una figura que, con su incensario y cruz, parece exorcizarla.

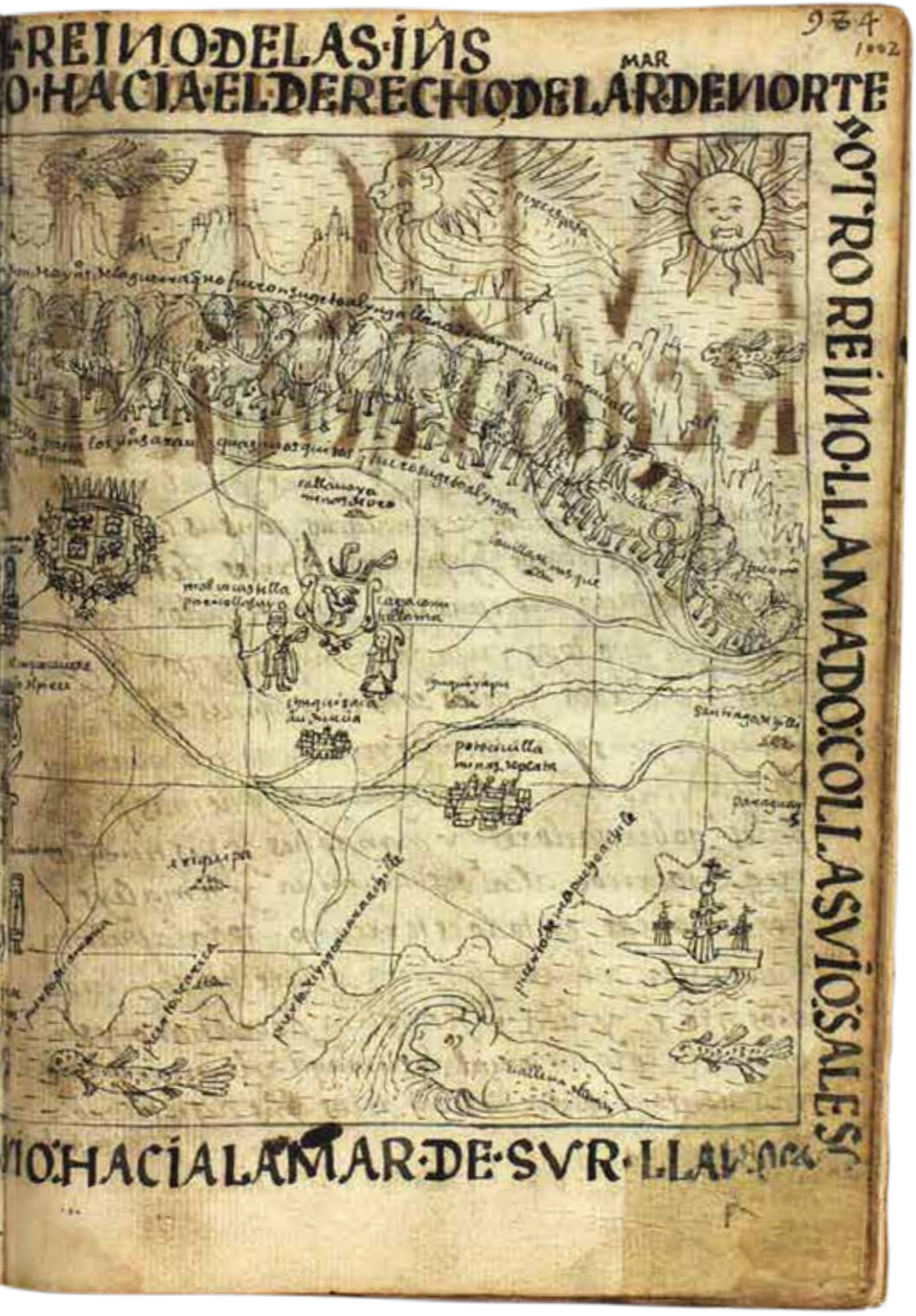
También de colas enroscadas son las sirenas del emblema dedicado al "Impudor" en ediciones de Alciato. Sin embargo, a lo largo del Medievo se mantuvieron las dudas acerca del aspecto de las sirenas, prevaleciendo la idea de que existían dos clases, incluyendo, además, el *Bestiario Toscano* y los catalanes del S. XV la que era "medio caballo y medio mujer". Gossoin, en su *Image du monde* (1250) las identifica como peces de la India "que tienen trenzas y cuerpo de doncella hasta el ombligo, y por debajo del ombligo, de pez, y alas de pájaro".

Pese a lo manifestado en el *Liber monstrorum* y a lo pintado hacia el 830 por el miniaturista carolingio del *Physiologus de Berna* al mostrar una sirena con cola de pez, a pesar de describirla como aviforme

el texto, en la Alta Edad Media prevaleció el tipo clásico griego. Así, en las *Etimologías*, san Isidoro (S. VII) explica que "a las sirenas, que eran tres, se las imaginó con un cuerpo mitad de doncella, mitad de pájaro, dotadas de alas y de uñas". Como tales se dibujan en el *Physiologus de Bruselas* (c.970), tocando un cordófono una, en tanto las otras desgarran las carnes de una víctima. Advierte, en cambio, el sabio que "lo cierto es que fueron unas meretrices que llevaban a la ruina a quienes pasaban… Se dice que tenían alas y uñas porque el amor vuela y causa heridas, y que vivían en las olas, precisamente porque las olas crearon a Venus". Y esta opinión la repitió, con otros, Covarrubias al decir que la imagen de su emblema se refiere a la meretriz que atrae con sus encantos a los hombres.

Seductora pretende ser también Antaura, la diablesa serpentiforme que revolotea junto a San Sisino en una pintura copta del monasterio de San Apolo de Bauit. Muestra ésta al caballero alanceando a la diablesa Alabasdria y despreciando los vicios que le cercan, encarnados por un escorpión, áspides, búho, centauro y Antaura. Podría tratarse de una primicia en la asociación cristiana entre sirenas, serpientes y seducciones demoníacas. Por entonces se creía, según san Isidoro, que "en Arabia existen serpientes provistas de alas y llamadas sirenas".

Ya en 1927 W. Deonna notó el parecido entre esa criatura y las sirenas pisciformes del Medievo. A ello habría que añadir, según Faral, la deuda con la imagen de la pavorosa Escila contra la que también previno Circe a Ulises. Parece, entonces, que fue la confusión o contaminación entre sirenas, tritonisas, diablesas y Escila, junto con una progresiva metamorfosis artística, lo que posibilitó las sirenas pisciformes.



Mapa Mundi de las Indias / Felipe Guamán Poma de Ayala

Bajo coro / Iglesia de San Miguel de Pomata

Popularizado este tipo por estampas y copias, gozó de amplia aceptación en estas tierras, como prueban las enumeradas por los esposos Mesa-Gisbert en su estudio sobre la *Arquitectura Andina*. Se las encuentra en las portadas de las iglesias peruanas de Lampa, Asillo, Arequipa, Santiago de Huamán y la catedral de Puno, talladas en 1757 por Simón de Asto. No lejos de allí, en la localidad peruana de Pomata, lucen robustas en la iglesia de San Miguel y de Santiago, como *La sirena del Titikaka* de un *batik* de Martha Cajías. Seductoras aparecen en retablos y fachadas, advirtiendo –como antaño habían hecho en las iglesias románicas- de los peligros a los que conduce la búsqueda desmedida de placeres y riquezas y lo fútiles que son sus bienes. Suelen mostrarse tocando una especie de guitarra, en vez de la viola de los grabados, adaptando la lira griega a cordófonos contemporáneos. A ellas, y a su relación con centauros y salvajes dedicaremos la continuación de este artículo en un próximo número de esta revista.

Seductoras aparecen en retablos y fachadas, advirtiendo –como antaño habían hecho en las iglesias románicas– de los peligros a los que conduce la búsqueda desmedida de placeres y riquezas y lo fútiles que son sus bienes

BIBLIOGRAFÍA:

ALCIATO, A.: *Emblemata*, Ed. Leyden (1531), Padua (1621).
_.: *Los Emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*, Ed. G. Rovilio, Lyon, 1549
BÁEZ-JORGE, F.: "Tunupa y las Sirenas del lago Titicaca (Transformación de un mito prehispánico)" (http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/1877/1/199076P125.pdf/ junio de 2012)
BERTONIO, P.L.: *Vocabulario de la lengua aymara,* Juli, 1612 (facs. Leipzig, 1879)
BESTIARIO MEDIEVAL (Ed. I. Malaxecheverría), Ed. Siruela, Madrid, 1986
COVARRUBIAS OROZCO, S.: *Emblemas morales*, Madrid, 1610, Lib. I
FARAL, E.: "La queue de poisson des sirènes", *Romania,* LXXIV, 1953, pp. 433-506
GISBERT, T.: *Iconografía y Mitos indígenas en el arte*, Gisbert y Cía. Ed., la Paz, 1980, pp. 46-73
GISBERT, T.: *El Paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, Ed. Plural, La Paz, 1999, pp. 117-147
GISBERT, T. y DE MESA, J.: *Arquitectura Andina, 1530-1830*, Embajada de España en Bolivia, La Paz, 1997 (pp.332-336)
GISBERT, T. y DE MESA, J.:"El Barroco tardío del siglo XVIII en Perú y Bolivia", *Summa Artis, XXIX,* Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1986
_: *Historia del arte en Bolivia* (3 vols.), II ("Período Virreinal"), Ed. Gisbert y Cía. S.A.- Fundación Simón I. Patiño, La Paz, 2012
GRIMAL, P.: *Diccionario de Mitología griega y romana,* Ed. Paidós, Barcelona, 1984
GUERRA, M.: *Simbología románica,* F. Universitaria Española, Madrid, 1978
HOROZCO Y COVARRUBIAS, I: *Emblemas Morales…*, (Impresa por A. Rodríguez), Zaragoza, 1604, Lib. II
ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías, II, Libros XI-XX)*, B.A.C., Madrid, 1983
LECLERCQ-MARX, J.: *La Sirène dans la pensé et dans l´art de l´Antiquité et du Moyen Age: du mythe païen au symbole chrétien,* Academie Royale de Belgique, Bruxelles, 1997
LECOUTEUX, C.: "La sirène dans l´Antiquité classique et au Moyen Age", *Les filles des eaux…,* 2010, pp. 27-76
McCULLOCH, F.: *Medieval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill, 1960
OKADA, H.: "Inverted Exoticism? Monkeys, Parrots and Mermaids in Andean Colonial Art", *The Virgin, Saints, and Angels. South American Painting 1600-1825 form the Thoma Collection,* (S. Stratton-Pruitt, ed.), Ed. Skira-Univ. Stanford. 2006, pp. 67-80
ORÍAS BLEICHNER, A.: "Las sirenas de la antigüedad clásica acogidas por el mundo andino. La sirena como símbolo de un monasterio femenino en Chuquisaca", *Classica Boliviana. Actas del II Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*, La Paz, 2001, pp. 173-189
PARADA, C.: *SIRENS-Greek Mythology Link, 1997.mht*
PHYSIOLOGUS. A Medieval Book of Nature Lore (Trad. e Intr de M. J. CURLEY), Univ. Chicago Press, Chicago-Londres, 2009 (1979).
PRATT, M.L.: "Arts of the Contact Zone", *Profession*, (1991), pp. 33-40 (Ed. Modern Language Association, www.jstor.org/stable/25595)
POMA DE AYALA, Guamán: *Nueva Corónica y Buen Gobierno* (1615) (www.kb.dk/permalink/2006/poma/1001/es/text/?open=id 3090306)
REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Ed. del Serbal, Barcelona, 2000
REVILLA ORÍAS, P.: "Quesintuu y Umantuu: Sirenas y memoria andina", *Runa*, vol. 33, nº 2, diciembre de 2012, Buenos Aires
RODRÍGUEZ LÓPEZ, Mª I.: "La música de las sirenas", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. XVI, nº 32, Fund. Univ. Española, Madrid, 2007
RODRÍGUEZ LÓPEZ, Mª I.: "Las sirenas: Génesis y evolución de su iconografía medieval", *Revista de Arqueología,* nº 211, Madrid, 1998, pp. 42-51 (con abundantes referencias a los estudios, ya clásicos, de W. Deonna (1928), E. Faral (1953), Leclercq (1971), M. C. Fuentes (1973) y O. Teuchefeu-Meynier)
SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Idea de un príncipe político christiano o Empresas Políticas*, Ed. Milán, 1642 (facs. Ed. Cátedra, Madrid, 1999)
TERRAMORSI, B.: "La femme-poisson ou l´apnée du sommeil de la raison", *Les filles des eaux dans l´Océan Indien…,* 2010, pp. 9-22
VILA DA VILA, M.: "Motivos del Bestiario en la escultura románica abulense", *Cuadernos de Arte e Iconografía,* t. II, nº 3, Madrid, 1989
VILA DA VILA, M.: "Las sirenas aladas y la génesis de su imagen", *Revista Cultural,* Fundación del Banco Central de Bolivia, La Paz, XVI, nº 77, 2012, pp.18-28

Este texto, junto con otro a publicarse más adelante, resume las conferencias dadas en las Universidades de Tokio, Nagasaki y Osaka en marzo de 2014 y el artículo "Ecos medievales en los Andes: La representación de las sirenas en iglesias y vasos indígenas ceremoniales" publicado en febrero de 2015 en el Junshin Journal of Studies in Humanities, nº 21 de la Universidad Católica Junshin de Nagasaki, pp.151-186. Todo ello fue posible gracias a la beca que me concedió en 2013 la Japan Society for the Promotion of Science. MVDV

VER LAS COSAS CON OTRA PERSPECTIVA

Diálogo con el joven y talentoso director, compositor y músico Juan Andrés Palacios (La Paz, 1985) acerca de sus proyectos y la escena musical en nuestro país.

Cuéntanos algo acerca de tu formación.

Estudié muchos años en el que ahora es Conservatorio Plurinacional de Música. Pasé por diferentes instrumentos: primero percusión y batería, y luego piano de jazz. Luego pude irme a estudiar música a Alemania, específicamente Teoría y Composición. Debido a que terminé haciendo mucho jazz al volver a Bolivia, algunos colegas suponen que estudié composición de jazz, pero mi formación superior es más bien "clásica". Estudié con dos Maestros en Alemania: Peter Michael Hamel y Wolfgan-Andreas Schultz. Luego pasé un tiempo por Barcelona como alumno Erasmus en la Escuela Superior de Música de Catalunya con el Maestro Agustín Charles.

Hasta la fecha, he podido mantener una carrera múltiple, tanto como percusionista como compositor y docente.

¿En qué proyectos musicales trabajaste?
Como baterista y percusionista he pasado por diferentes bandas y ensambles como GoGo Blues y Sobrevigencia.

Como compositor he compuesto música para diferentes proyectos, entre los que destaca mi colaboración en la música para "Tamayo: Apolíticas Consideraciones sobre el nacionalismo Vol. III", una obra de teatro de Percy Jiménez. He podido presentar obras en los países donde he estudiado, así como en Argentina, donde estrené una composición con la Boris Big Band el año 2014.

¿En qué trabajas actualmente?
Como percusionista formo parte de un trío de jazz llamado Sipalá integrado por Jarry Singla –pianista alemán de ascendencia india– y Christian Laguna. También soy percusionista de Reverdecer, un grupo de música latinoamericana.

Como compositor, el proyecto que consume la mayor parte de mi tiempo es la orquesta Rodolfo Laruta y la Sonora Final los Andes. Se trata de una especie de Big Band que dirijo y para la que compongo y arreglo música desde su fundación el año 2012.

Rodolfo Laruta y la SFlA es una orquesta de música popular, básicamente, pero con influencias de varias músicas alrededor. Se trata de una manera lúdica de experimentar con diferentes influencias a nivel orquestal.

Tenemos la suerte de tener músicos en diferentes etapas de formación. Regularmente trabajamos con músicos que comienzan recién su vida profesional y también contamos con músicos con más trayectoria. Muchos profesores del Conservatorio tocan junto a sus alumnos. Esto nunca ha generado problemas internos. Al contrario, es una dinámica de trabajo muy sana que ahora está demostrando dar cada vez más frutos.

Actualmente trabajamos con músicos conocidos en nuestro medio como Heber Peredo, Luis Alarcón, Christian Laguna, Julia Peredo, Roberto Morales y colaboran regularmente con nosotros músicos como Vero Perez, Pedro Pablo Siles, Álvaro Montenegro, Diego Ballón, Freddy Mendizabal, Vadik Barrón y Mayra Gonzales.

En el tiempo que trabajamos con esta orquesta hemos podido participar en diferentes festivales como el Festijazz (2013, 2014), el Festival Internacional de la Cultura (2013), Noche de Museos (CAF, 2014) y el Festival de Viñetas con Altura (2013, 2014).

Hemos contado con la participación de invitados internacionales como Eda And (Turquía) y Daniel Camelo (Uruguay), y este año también pensamos abrir nuestras puertas a músicos internacionales para eventos durante el segundo semestre.

Actualmente trabajamos por temporadas; durante la temporada de este semestre, que co-

mienza en mayo, tenemos de invitados a artistas como Vero Perez, Luis Bredow, Vadik Barrón, Daniel Zegada (Zegadex), José María Santalla y Mayra Gonzales entre otros.

¿Qué es lo que te interesa a la hora de componer?

Tengo la impresión de que la música en Bolivia, en especial la de tradición escrita (aunque sucede en todas), ha necesitado siempre lidiar con el problema de lo nacional. Parecería que todas las obras bolivianas intentaran explicar Bolivia. Pienso que no es sólo un fenómeno boliviano, pasa también en otros países de Latinoamérica. La música "contemporánea latinoamericana", más allá del nacionalismo, siempre ha recurrido a la reivindicación de una identidad. Es la idea de intentar descolonizar, de buscar sonidos que no se sometan a los prejuicios de la música occidental. Me parece una corriente hermosa, completamente válida.

Sin embargo, me interesa salirme del juego, ver las cosas con otra perspectiva. Para mí, el mirar a la música boliviana desde adentro siempre ha sido un problema: me pierdo, ya no sé qué piedra levantar. Por otro lado, creo que la identidad no es restrictiva, sino que funciona más por acumulación. El momento donde más he entendido la música de mi país ha sido al irme, y verme solo y en otro lugar.

Para mí, la búsqueda de una identidad no tiene que ver siempre con el país en el que habito o el lugar al que pertenezco, sino que se trata de ser fiel a la música a la que soy afín, que ya está en mi cabeza. Tiene que ver con aceptar lo que ya soy y no con lo que quisiera o debería ser.

Musicalmente esto significa para mí tener en cuenta las necesidades de la obra. Si una obra necesita desarrollo, que se desarrolle; si una obra necesita ser episódica, que lo sea. Si una obra necesita ser tonal, que lo sea; o atonal o jazz o polka. Ser fiel al oído es un trabajo que a mí me parece mucho más complejo de lo que suena.

¿Y el momento de armar un nuevo proyecto?

Básicamente, como percusionista, acepto lo que venga. Como compositor… también. En composición usualmente me llaman como arreglista de jazz, y eventualmente para spots y música para medios audiovisuales. Algunas veces me ha tocado escribir para orquesta sinfónica.

Por otro lado, la "Laruta" es un proyecto propio que genera muchos proyectos a su vez. Puedo trabajar con músicos de diferentes áreas y artistas distintos. La intención es justamente esa: hacer cosas que no hayamos hecho antes. Este año intentaremos ir más hacia la música de aleatorismo controlado e incluso hacia el teatro musical, trabajaremos con invitados internacionales y artistas paceños de distintos ámbitos.

¿Cuál es tu mirada sobre la escena musical paceña y boliviana actual?

Ya hablé un poco sobre la música de tradición escrita, pero quisiera hablar un poco más sobre la música popular.

En general, me parece que estamos en una crisis creativa desde hace mucho tiempo. Se escribe poca música, especialmente en el folklore. Pareciera que un par de acordes de morenada se han apoderado de nuestros músicos y en ellos hubiera terminado de morir la música boliviana.

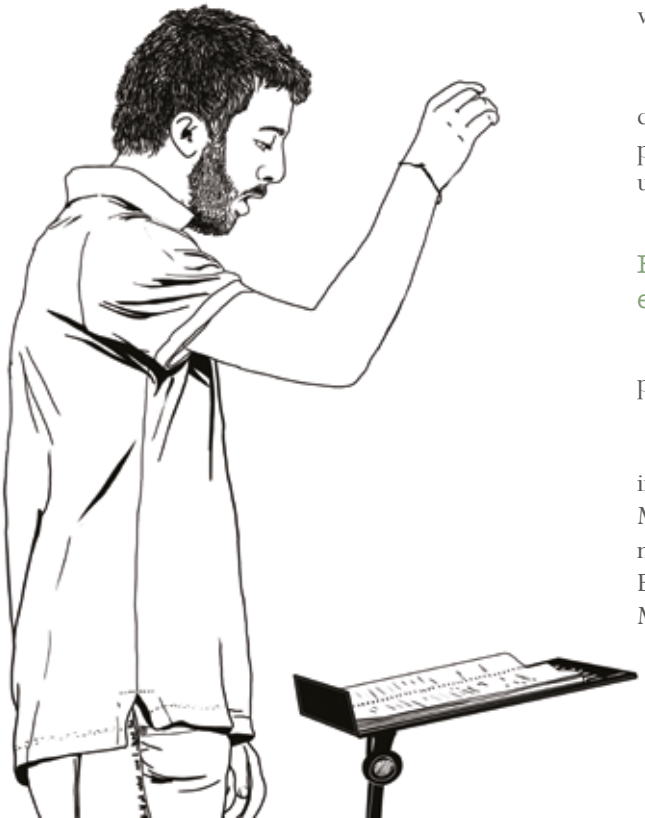
Por otro lado creo que no solo es culpa de nuestros músicos sino de las políticas culturales en cuanto a la música. Los concursos de composición buscan reafirmar la identidad a partir del folklore, pero han abierto más las puertas a la presentación de la música como postal antes que a la creación de música libre. Están más interesados en difundir cierto tipo de música que en la propuesta de los compositores actuales. Siempre hay una temática impuesta, un objetivo proselitista.

El festival de Viña es uno de los grandes ejemplos de nuestro chauvinismo musical. Un grupo de músicos fueron, tocaron mal, perdieron y al volver fueron premiados por nuestro país. Un artista paceño reclamó y casi lo linchan por antipatriótico.

Personalmente pienso que vivimos en un momento un poco triste para la música nacional.

¿En ese marco, dónde ubicarías a Rodolfo Laruta y la Sonora Final los Andes y a tus otros proyectos?

Los proyectos en los que participo como percusionista vienen de un interés técnico antes que creativo. Eso no quiere decir que no me interesen creativamente, sino que no soy el único que toma las decisiones en ellos, y suelo ser más dócil en función a lo que el grupo tiene como objetivo.



En cuanto a la Laruta, me gusta pensarla como una broma muy elaborada. Tan elaborada que se nos fue de las manos y al final se convirtió en un proyecto tan grande que ha sido nuestro trabajo más interesante los últimos tres años y medio. Pero es un chiste interno. No estamos pensando agradar a un público nacional o proponer algo nuevo o diferente. Hacemos la música que queremos hacer, nada más.

La Laruta no propone una visión nacional, no funda una escuela. Si bien es un proyecto novedoso, el que usemos acordes de jazz en una cueca o una fuga en un huayño no significa que todos deberían empezar a componer de esa manera. Significa, simplemente, que a Rodolfo Laruta le da la gana de hacerlo.

¿Cuáles crees que son el aportes de ese proyecto?

En la Laruta existe algo que tal vez podría convertirse en un aporte a la larga. La idea de hacer música popular, pero en orquesta y con arreglos elaborados. En la cumbia existe una larga tradición de música orquestal, pero sin mucho riesgo.

Hacer música de Big Band no es algo nuevo. Existe por lo menos una Big Band (dirigida por Juan Pereira) que funciona desde hace ya muchos años en La Paz a nivel profesional, que además ha formado una generación de músicos interesantes. La diferencia es que la Laruta interpreta arreglos propios. Tal vez la Swingbaly iba más en ese sentido.

Por otro lado, la Laruta se sale tanto del jazz como de la música tropical. Me gustaría que pensar en grande en música popular también sea una posibilidad.

Háblanos un poco de tus preferencias e influencias musicales.

Escucho la música relacionada a la que compongo y eso varía mucho.

Puedo mencionar a algunos músicos que han influido mucho en la música que hago: Peter-Michael Hamel, Kaija Saariaho, Sofia Gubaidulina, María Schneider, George Crumb, Gil Evans, Eddy Palmieri, Gyorgy Ligeti, Jojo Mayer, Brad Mehldau, Radiohead. Nacionales: Alfredo Do-

mínguez, Jechu Durán, Los Jairas, Rumillajta, El Papirri y otros músicos con los que he podido trabajar personalmente. Probablemente el Jechu fue una de mis inspiraciones más grandes como compositor de canciones. Tocaba mucha de su música cuando estuve en Sobrevigencia y he disfrutado mucho esa época.

Los nacionalistas bolivianos influyeron mucho en mi primera etapa de formación como compositor: Roncal y Caba especialmente. Más tarde pude obtener algunas partituras de Villalpando y el libro/disco de La Geografía Suena, y lo escuchaba hasta en la ducha. La ópera Manchaypuyto de Villalpando me llamó mucho la atención en ese entonces. Tengo la impresión de que es un poco menospreciada en nuestro medio por sus recursos tonales más que nada, pero a mí me encanta.

¿Qué es de lo que más carece un músico actual en nuestro país?

Recursos. Todo tipo. Quieres presentar proyectos y sólo hay plata para el folklore en el mejor de los casos. Quieres conseguir partituras y no hay bibliotecas especializadas, salvo la del conservatorio, pero igual es un trámite conseguir partituras. Hasta el internet es pésimo. Más bien existe la piratería, sino estaríamos fritos (risas).

Falta también curiosidad de parte del público. Pero esto es más entendible. ¿Cómo podemos exigir un público curioso si es que nosotros no lo somos? Faltan profesores, falta escuela, falta titulación. Faltan oportunidades de movilidad dentro de la región, faltan teatros y otros lugares donde uno pueda presentar su música. Faltan equipos, instrumentos, instrumentistas.

Por último, falta organización de parte de los artistas en general, faltan leyes que regulen las artes. Este es un punto pendiente que cada vez se está empezando a mencionar con más fuerza y espero que se resuelva pronto.

¿Tienen apoyo del Estado y otras instituciones?

No existe mucho apoyo. Existen algunas instituciones que nos apoyan, pero son contadas y normalmente son recursos que nos otorgan una sola vez.

Actualmente como intérprete solo existe un puesto de trabajo que te da beneficios sociales: la orquesta sinfónica nacional. Los demás músicos están expuestos a contratos informales y todo lo que esto conlleva. La alternativa es la docencia, pero hasta conseguir un ítem también estás condicionado a contratos eventuales, y en todos los casos son trabajos mal pagados.

Las empresas no están obligadas a contribuir con las artes o la cultura como sucede en otros países. Entonces, pedir ayuda a las empresas privadas, te obliga a depender de sus intereses de marketing. Conseguir auspicios es muy difícil para proyectos artísticos. Muy pocas empresas cuentan con un departamento de apoyo a la cultura. Por lo menos yo no conozco ninguno en alguna empresa privada.

Es muy difícil vivir exclusivamente de la música en Bolivia y son muy pocos los que lo consiguen.

¿Cuáles son tus planes a mediano y largo plazo?

Quisiera poder hacer crecer a la Laruta e institucionalizarla. Somos una institución, pero sin techo, legal y literalmente hablando. En un futuro mediano quisiera conseguir un espacio fijo donde ensayar y conseguir recursos para la orquesta. Conseguir instrumentos, traer gente, poder ofrecer residencias. Quisiéramos dejar de ensayar en la casa del baterista como si fuéramos una banda de 4 personas.

A largo plazo, como compositor quiero continuar mis estudios y dedicarme un poco más a la vida académica. Soy profesor del conservatorio en varias materias, tanto "clásicas" como "modernas" y ese es un camino que disfruto mucho.

CONVOCATORIA

para publicar en el Anuario del ABNB

"Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia"

Desde el año de 1994, el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, edita de forma ininterrumpida el Anuario de Estudios Bolivianos, Archivísticos y Bibliográficos del ABNB, con el objetivo de difundir artículos de investigación sobre la historia de nuestro territorio, además de divulgar ensayos y reseñas de libros en historia, archivística, bibliotecología, sociología, antropología, literatura, comunicación, musicología, derecho y economía.

El Anuario es una tribuna para el libre ejercicio investigativo, abierto a todas las personas que, con interés científico, deseen contribuir al conocimiento, desarrollo y difusión de la historia de Bolivia, la archivística, la bibliografía y las ciencias sociales en general.

Los investigadores que deseen contribuir con artículos originales, inéditos y no comprometidos para su publicación en otros medios, quedan invitados para enviar sus trabajos académicos hasta el 30 de julio de 2016, en formato electrónico (Word) al correo electrónico:

abnb.edit.jpdebreczeni@gmail.com.

Los autores cuyos trabajos sean publicados recibirán como incentivo dos ejemplares del Anuario con envío gratuito, dentro y fuera del país.

La hierba es un niño
Poesía
Vilma Tapia Anaya
Plural editores 2015
60 Páginas

Pasos para llegar a un dios que sabe bailar

Vilma Tapia Anaya nos presenta su reciente poemario *La hierba es un niño,* una nueva propuesta que a pesar de su alto contenido de sesgo espiritual no se aleja de la línea de alta calidad poética a la que nos tiene acostumbrados.

Este espacio poético va a ser construido como un reducto de lo mínimo, y con una actitud de sumisión hacia lo alto, quiero decir hacia Dios. Como la misma poeta nos dice cuando se abre el libro *Desde el inicio más humilde de un camino, ofrezco este libro […].*

En *La hierba es un niño,* rótulo del volumen que nos ocupa, y que, como los títulos a los que nos tiene acostumbrados es un verso en sí, la historia que trazan los poemas transita o surca un tránsito. Y se podría decir que ese tránsito es permanente, ya que, en el estilo de la poeta, los textos carecen de punto final. Hay como una necesidad de que la palabra no se detenga, fluya constante para recordarnos que todavía estamos en ese río, el río de las palabras.

Sin apartarse de esa manera poética, digo del fluir, la poeta apenas abrimos el texto, en el primer poema, nos habla de *ríos de luz de peces encendidos como solaz para los pies desnudos*, pues así parece ser la única manera de ingresar al territorio donde la hierba es un niño, mientras el afuera golpea con su granizo prematuro y el huracán azota los refugios, naturalmente refiriéndose a la dura cotidianidad que a todos nos aflige.

Esta poderosa introducción dicha desde la intimidad, desde la delicada intimidad donde hay *sueños / y presentimientos / brotan a la sombra del primer helecho / y nuestros pies desnudos / deambulan empapados / perplejos ríos de luz*, es la manera en que se puede expresar lo inexpresable. Vilma Tapia Anaya nos invita a penetrar el mundo de las epifanías, no necesariamente religiosas, que sí las hay, pero generalmente emergentes de la tierra, de la naturaleza.

Sin embargo, en este caso de obertura, todo ese conjunto: cuerpo, palabras, sueños, presentimientos, luz, termina en una curiosa imagen que ella misma nombra como florecimiento, un florecimiento de sacrificio,*estallas en sangre en el entrecejo del amante.* Versos que nos recuerdan a San Juan de la Cruz y su *amada en el amado transformada*. Hijo de aquél hermosísimo poema el *Cantar de los Cantares* del autor bíblico. Ingresando Vilma Tapia Anaya de esa manera a la tradición de la poesía mística, donde el sacrificio transforma a la anhelante en el ojo clarividente, o tercer ojo del divino amante.

La primera parte "Pasos", parece mostrarnos actitudes, tales como el vegetarianismo, en los poemas "La niña" y "Te cubres", o como la necesidad de mantener el pudor para con la narración de las vidas íntimas, a través del poema "Derrida". Y el leitmotiv del libro, a través del trabajo de doblegarse como en el poema "Trébol",donde se muestra la imagen de la humildad requerida para hacerse uno con la hierba:

Inclina el viento, ya
sin demasiado dolor,

vértebra por vértebra, el
húmedo tallo del trébol.
Su diminuta sombra trae
esta paz. Unos minutos.
Detenidos.

Este tránsito está signado también, muy caro a Vilma Tapia Anaya, por la enseñanza que dejan en ella las mujeres del pueblo. En el poema "El mundo y el sol han tejido los Q'ero". Hay humildad ante la grandeza de la montaña nevada, y una potencia que viene del interior, que llora por la clave perdida:

La línea de enfrente es la
montaña mayor
en el ocaso sus nevadas
cumbres
se elevan
muerden un bocado de
cielo
entonces las mujeres
cantan
mantienen la mirada baja
se cubren con finos
sombreros

lloran la sortija perdida
el templo de llave
pequeña
lloran espigas pétalos
alegría
dicen que han venido que
tienen vivo el corazón

No podemos evitar conmovernos ante la imagen espiritual tan nuestra que el poema revela, recuperándonos acaso del extravío y de la errancia en la que andamos.

La poeta practica un acto de consciencia de la recepción de las cosas, haciendo que el universo ingrese como revelación a través de una imagen; como en el poema "El aguacero" donde el elemento lluvia se hace uno con los habitantes. En este poema hay un ambiente que lo cubre todo y lo transforma en femenino.

El territorio de los pasos iniciales parece converger en el poema "Canción post mortem Śrīla Gurudeva", de características oníricas. Aquí el cadáver se presenta con una descripción extraordinaria:

Tu cuerpo
el peso de la muerte
en tu cuerpo

En los músculos y los
huesos desanimados
de tus piernas
en la casta languidez
de tus brazos

Una mujer,representante de la que se inicia, espera, dormida y *preñada como esperando dar a luz.* Esta mujer en cinta se despierta gracias a la proximidad del cadáver. Traían el cadáver hasta el lecho de la durmiente.

Nada se puede ante la muerte pues: *imploré que tus ojos alejándose / me miraran.* Una acción, la del mirar que es inútil porque se le pide a un cadáver.

Arrodillada
me expuse

Entonces asistí a los que
cargaban contigo
les supliqué que te
depositaran en mi lecho

En esta piedra

Sorprendentemente la que se inicia pide que se deposite el cadáver en el lecho de la parturienta. Mismo que es una piedra.

Esta imagen onírica nos revela y nos oculta, queriendo decir con ello que el lector se encuentra ante múltiples lecturas. Una de ellas nos dice que la parturienta está preparada para dar a luz, y que requiere de auxilio; pero en lugar del auxilio de la partera solicita el cadáver del amado, que no representa precisamente socorro en el trabajo de parto.

¿Representa el cadáver a la muerte mística que nos despierta? ¿Está la preñada necesitada de la muerte, extraño amante, para dar a luz? ¿Es la piedra el antiguo símbolo del sexo, como fue el PTR, PATAR, o Pedro, en-

tre los gnósticos? ¿Discurren en estas imágenes oníricas líneas esotéricas que no sabemos o no queremos leer?

Acaso aquí sucede que la poesía mística se transforma en aquella llave del templo que las mujeres del poema "El mundo y el sol han tejido los Q'ero" lloraban perdida. Dejamos al lector el acertijo.

"Transparencias ascendentes" viene a ser la parte culminante, luego de conseguir, en primera instancia, la limpieza y la pobreza arropada de cantos, la comunicación con los árboles, donde el árbol en Vilma Tapia Anaya es metáfora del cuerpo, pero un cuerpo alma como se lee en "Transparencia IV", y la declaración del amor a Dios:

Transparencia III

Los muchachos nos
preguntaban
de quién estábamos
enamoradas
Con la sonrisa diáfana
humedecida por el vino
del rubí
y de la rosa
mi amiga dijo:
de Dios

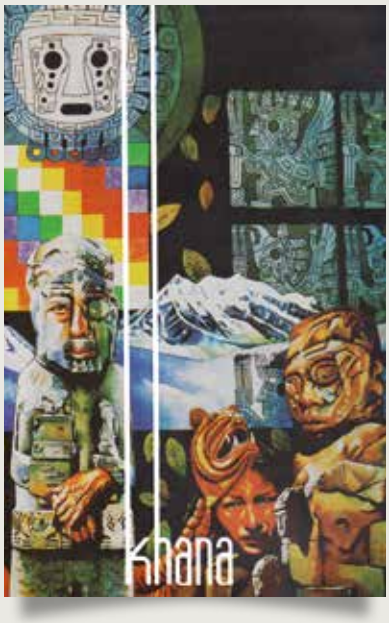
Este camino que se pretende iniciático tiene nudo en el poema "Así la naturaleza" en la imagen del iniciado como un feto todavía unido a la naturaleza a través del cordón umbilical:

Nadie mordió el cordón
umbilical: diamante… a
veces bello
[…]
Sin embargo
sin embargo
en volcánicas huidas
Estallamos
y de nosotros florecen
todos los caminitos
al cielo

Finalmente, y no se puede agregar nada a esta declaración teofánica, en el poema que da título al libro "La hierba es un niño", la poeta nos muestra como el camino se reduce a lo mínimo, a la hierba, que es un niño.

Acaso una metáfora nos pueda aproximar al profundo sentido de este secreto libro, la metáfora de quien cuida la humildad del prado íntimo, y obedece al viento que le enseña a encorvar la columna vertebral para recibir a ese dios que va ingresar con los pies descalzos. Un dios que sabe bailar, a quien nosotros mismos representamos para cuidar el paso, y no dañar la hierba (la hierba,imagen que nos revela) porque es un niño.

Gary Daher



El Pacto
Teatro
Camila Urioste
Khana. Revista Municipal de Culturas. Número 55
Octubre 2014

Leer al lector:
El pacto de Camila Urioste

La dramaturga y poeta paceña Camila Urioste, quien posee ya una destacada trayectoria, tanto en teatro (con varias obras exitosamente puestas en escena y participación en festivales nacionales e internacionales), como en poesía (con dos libros publicados y el prestigioso premio Yolanda Bedregal en su haber), ha publicado, en las páginas de la revista Khana, el libreto de su obra *El Pacto*. Un regalo para los lectores interesados en la escritura dramatúrgica nacional, tan carente de sitios dónde poder leerla.

En esta obra de teatro (*El pacto)*, de Camila Urioste, observa-

mos cómo una pareja se somete a un experimento social. Ella, una estudiante de neurociencia, desea demostrar la existencia de una sensibilidad humana separada de la biología y la sociedad; cree en el alma, ese "sitio humano entre el blanco y el negro", que puede pulirse hasta alcanzar un estado de libertad, independiente de las pulsiones corporales y los mandatos sociales.

Él la conoce en un bar y, sin saberlo, se convierte en el conejillo del experimento. Juntos pactan una relación amorosa bajo las siguientes reglas: "no nos casaremos, no tendremos hijos, no viviremos juntos, no haremos el amor, seremos fieles". Según ella, así ambos evitarán la "cárcel psicológica y social" de la convivencia y el "látigo de la biología" que sufren todos los cuerpos durante el sexo.

Sin embargo, conforme avanza la trama, notamos que ella desea demostrar la validez de su experimento pero, sobre todo, alejarse de su propio cuerpo, ser una simple observadora, tomar apuntes desde lejos. Consciente de su vulnerabilidad material, decide refugiarse en el ascetismo de un sermón científico que transforma en palabras el sentir de toda carne:

> *Ella: Qué es lo que sientes.*
> *Exactamente.*
> *Él: Terror.*
> *Ella: ¿Qué significa eso?*
> *Él: Un animal pequeño que trepa mi columna y se come mis sesos.*

Pero este refugio es una trampa, pues los observadores también tienen un cuerpo, aunque no lo ven. En la obra, ella relata que en su niñez ayudaba a su prima a capturar una y otra mariposa y encerrarlas en jarras de vidrio. Desde afuera, contemplaba el desconcertado cautiverio de estos insectos:

> *Ella: Yo también miraba… cómo aleteaba, lo peluda que era, cómo se medía contra esa cárcel que no podía entender por mucho que temblaran sus antenas, por mucho que sus patas acariciaran la transparencia.*

Según ella, una prisión similar encierra a las personas, quienes se creen libres porque no ven el vidrio que las aprisiona.Y así las observa, como había observado las mariposas, y cree que su mirada privilegiada la autolibera. No obstante, ignora que nosotros, los lectores y espectadores de *El pacto*, también la observamos *siendo* un cuerpo más. De este modo, Camila Urioste nos sugiere que todo lector es también libro.

Carla A. Salazar

En nuestro próximo número:

Dossier:
Museo Nacional de Arte

Ecos medievales en la iconografía de las sirenas virreinales
(Conclusión)
Margarita Vila Da Vila

Nuevas publicaciones de la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia

Síguenos en:
FUNDACION CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA
fundacionculturalbcb.blogspot.com
www.culturabcb.org.bo
@culturaFCBCB

BOLETÍN CULTURAL DE LA FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL

Acompañando el inicio del segundo semestre del año, desde julio de 2016, la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB) ha puesto en circulación un Boletín Cultural. Publicación pensada para servir de eficaz medio de comunicación tanto entre la Fundación y los Centros Culturales que de ella dependen, como con el público que los visita.

De periodicidad quincenal, el Boletín Cultural es un breve folleto (se imprime en cuatro carillas de formato medio oficio a todo color sobre papel couché) que contiene información clara y sucinta acerca de las diferentes actividades culturales que se están desarrollando en los seis Centros Culturales, es decir, el Museo Nacional de Arte, La Casa de la Libertad, el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, el Museo Nacional de Etnografía y Folklore, el Centro de la Cultura Plurinacional y la Casa Nacional de Moneda. Por esa razón, su distribución se realiza en las ciudades de La Paz, Sucre, Potosí y Santa Cruz.

Sin embargo, el Boletín Cultural tiene también una versión digital que le permite ampliar sustancialmente su alcance, ya que se distribuye a instituciones culturales, medios de comunicación, una base de datos de personas amigas de la institución y redes sociales.

Otro dato importante a mencionar es que dicha publicación se realiza en la propia imprenta de la FCBCB recientemente puesta en funcionamiento. Sitio donde también se imprime *Piedra de agua*.

La versión digital del Boletín Cultural puede consultarse en: *www.culturabcb.org.bo*

EL DIBUJO EN LAS COLECCIONES DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE

SE EXPONE EN LA CASA DE LA LIBERTAD

La Casa de la Libertad presenta del 17 de junio al 15 de julio de 2016, la muestra: "El Dibujo en las colecciones del MNA", compuesta por una amplia selección de obras del Museo Nacional de Arte, que pretende acercar al público a la experiencia primaria del dibujo como elemento generador de la creación en las artes plásticas y visuales.

Esta exposición está conformada por piezas extraordinarias que permiten una aproximación al dibujo desde diferentes categorías de análisis; los materiales, las técnicas, el propósito de uso, la historia del arte, la representación o no de la naturaleza, la iconografía; y al combinar estas categorías con otros campos del quehacer humano como: la psicología o la antropología, se podrían desarrollar investigaciones aún más complejas. El dibujo se encuentra en la génesis de la expresión gráfica, en el nacimiento de cualquier obra de arte; a su vez el dibujo, es la expresión más abstracta en las artes visuales, por que encierra todos los contenidos que van relacionados a la representación de las ideas.

El desarrollo del dibujo en la infancia, acompaña el proceso de maduración, neurológica y la adquisición de las diferentes capacidades motrices e intelectuales, el dibujo es uno de los instrumentos fundamentales en los procesos de aprendizaje y de socialización. Además constituye un medio de expresión fundamental para el desarrollo de las capacidades relacionadas a la creatividad y la resolución de problemas.

El dibujo es la base de la expresión gráfica y visual, y en este sentido la historia del arte está ligada a su desarrollo y, de manera general, la ideología y sentimiento de los diferentes períodos históricos se reflejan en el uso de la línea, el espacio y la escala de valor, además de otros elementos más específicos, como los contenidos temáticos e iconográficos, distintos estudios han incidido en la caracterización psicológica a través de los rasgos del dibujo, así como en el desarrollo y la identificación de la creatividad.

letras/imágenes
DE NUEVO TIEMPO

La Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, te invita a participar de la convocatoria: Letras de Nuevo Tiempo / Imágenes de Nuevo Tiempo que busca estimular y respaldar la producción artística en Bolivia, con especial énfasis en las nuevas generaciones.

Mayores informes: http://www.culturabcb.org.bo/
C. Ingavi N° 1005, La Paz – Bolivia / Telf.: (591-2) 2408951

Fundación Cultural
Banco Central de Bolivia

CONVOCATORIA